

Sebastião Ferreira Leste

ZONAS DE PENUMBRA E VAZIOS:
MEMÓRIA E FICÇÃO NA OBRA DE MANUEL RIVAS

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Sebastião Ferreira Leste

ZONAS DE PENUMBRA E VAZIOS:

MEMÓRIA E FICÇÃO NA OBRA DE MANUEL RIVAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

[FICHA CATALOGRÁFICA]

Dissertação intitulada Zonas de Penumbra e vazios: memória e ficção na obra de Manuel Rivas, de autoria de SEBASTIÃO FERREIRA LESTE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Letras: Estudos Literários.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira – FALE/UFMG – Orientadora

Profa. Dra. Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento – UFF-RJ

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG

Profa. Dra. Elzimar Goettenauer de Marins Costa - UFMG

Prof. Dra. LEDA MARIA MARTINS
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Aos meus filhos: Émilie, Gregory e Dérik;
à minha esposa, Oralice;
à minha mãe, Lira;
ao meu pai, Manoel

Falo, aqui, de memórias alheias,
mas quantas lembranças temos das
tantas lutas que empreendemos?!

Sobrevivemos.

E sem relutância, não cessamos de
recordar, porque com as recordações
nos reinventamos no presente.

O passado é um “trem” que
trilha a nossa existência rumo ao futuro.

Agradecimentos

Agradecer es examinarse a uno mismo y ver cuánto de lo que somos y de lo que tenemos más valioso procede de otros o no habría llegado a existir sin ellos.

Antonio Muñoz Molina

Obrigado, muito obrigado, meu Deus! Reconheceste que fui humilde quando pedi, e ao meu projeto (de vida) incluíste este adendo, para o qual eu me julgava imérito.

Aos meus pais, que estiveram comigo nesta e noutras “itinerâncias”. Sempre haverá outros lugares, outras viagens e outras lembranças.

Oralice, Émilie, Gregory, Dérik: sou-lhes grato, imensamente, por suportarem as minhas ausências, os livros abertos sobre os móveis, as respostas postergadas até o fim do parágrafo ou da página.

À professora Elisa Amorim, por acompanhar os meus passos desde a minha infância acadêmica e pela orientação cirúrgica, além da sólida amizade, grifando as palavras acima de Antonio Muñoz Molina.

À professora Graciela Ravetti (UFMG), pelo desvelo, altruísmo e pelas palavras de ressuscitação do ânimo. É bom, muito bom, tê-la entre as pessoas que amamos.

Às professoras Maria Esther e Vera Casa Nova (UFMG), que me conduziram do prosaísmo cotidiano ao universo diverso do verso.

À professora Magnólia Brasil (UFF), que trouxe na sua bagagem de intelectual larga experiência docente e profundos conhecimentos sobre a Guerra Civil Espanhola, para com eles examinar criticamente esta minha investigação.

Ao professor Marcos Antônio Alexandre (UFMG), que na avaliação do projeto definitivo desta pesquisa ratificou a pertinência das minhas escolhas teóricas e temática, e que muito gentil e profissionalmente aceitou compor a banca examinadora desta dissertação.

À professora Elzimar Goettner (UFMG), que “me iniciou” na obra de Manuel Rivas, com *El lápiz del carpintero*; pelas excelentes aulas de linguística e por compor a banca examinadora deste trabalho.

À professora Sara Rojo (UFMG), que se fazendo de Don Gregório, fez-me conhecer “La lengua de las mariposas”.

Ao professor Luiz Francisco (UFMG) – conterrâneo, amigo e companheiro de outras jornadas – que detém os poderes alquímico e real da transformação.

A todos os professores das minhas graduações em Português e Espanhol (UFMG) com quem construí as bases sobre as quais erijo o meu discurso.

Ao Sr. Fran Alonso, da Editora *Edicións Xerais*, (responsável pela publicação a obra de Manuel Rivas, na Galicia), que muito gentilmente se encarregou de traduzir para o Galego o “Resumo” desta dissertação.

À Marlene Mendes, minha professa primária, de quem ganhei *A lagostinha encantada*, (meu primeiro livro), pelo destaque na “formatura” de 4º ano do ensino fundamental.

Ao Pe. Sebastião Teixeira (*in memoriam*), que semeou, semeou e ao ser “chamado”, se foi repentinamente, contando que colhêssemos. Eis a messe.

Às amigas Luiza Santana e Márcia Xavier, pela simbiose acadêmica, pela cumplicidade, pelos ombros para algumas “lágrimas” e, sobretudo, pelos pódios que temos dividido.

Aos colegas e amigos que conquistei ao longo da vida acadêmica, marcadamente os companheiros de Iniciação Científica: Heloísa, Luiza, Mariana, Natalino e Rogério, pensando, sob a orientação da professora Elisa, sobre o que pensou Walter Benjamin e o que pensa Eduardo Subirats.

Ao Vô Moraes (*in memoriam*), que me deixou como “lembrança” uma Bíblia, na qual escrevera: “Lida 49 vezes, integralmente”. Ele a tinha toda na memória - eu o tenho no coração.

Ao vô “Pai Velho” (*in memoriam*), que embora fosse um mestre na economia de conjugações e concordâncias, me presenteou a *Gramática ilustrada*, de Hidelbrando A. de André.

Aos bibliotecários, que tão gentilmente nos guiam pelos acarófilos corredores da memória escrita rumo ao saber acadêmico.

Agradeço, enfim, às noites insones e aos fins de semana de clausura.

Resumo

Esta investigação trata da análise das obras literárias *El lápiz del carpintero* e *Los libros arden mal* do escritor, jornalista e poeta galego Manuel Rivas, e objetiva contribuir com investigações acerca de escritas que se pautam pela imbricação entre História, memória e ficção. Tendo como pano de fundo a Guerra Civil Espanhola, essas narrativas de caráter polifônico e dialógico tratam de fazer emergir do silêncio dos vencidos uma verdade outra que não a oficializada pelos vencedores franquistas. No rastro escritural de Manuel Rivas, percorro os caminhos que passam pelo coloquial e pelo erudito rumo à identidade galega. Esta pesquisa apresenta a seguinte estrutura: inicia-se com uma introdução que evidencia as razões pelas quais fiz as opções pelo autor, pelas obras e pelo foco investigativo das questões que me coloco. A seguir aparecem três capítulos: o primeiro aborda os conceitos de História, conforme o pensamento de Walter Benjamin; de memória – segundo a análise de Maurice Halbwachs, Paul Ricœur, Márcio Seligmann-Silva; de ficção – de acordo com as postulações de Juan José Saer e Wolfgang Iser. O capítulo segundo visa analisar os elementos estruturais das narrativas, com base na teoria proposta por Mikhail Bakhtin e Lígia Chiappini. O capítulo terceiro tratará mais incisivamente da análise das obras em defesa da hipótese de que há, de fato, como declara o autor, *vacíos* e *zonas de penumbra* na História oficial, sobre o que ele reflete em sua obra literária (e também jornalística). Com Isabel Castro Vázquez tento localizar esses espaços, que o autor povoa com a memória coletiva (cultural) através da criação de uma “verdade” ficcional. A escrita encerra-se com as considerações finais - conclusões às quais cheguei, instrumentalizado pelo repertório de leituras, conforme demonstrado na bibliografia apresentada ao final desta tarefa.

Palavras-chave: Manuel Rivas; Literatura Galega; História; Memória; Ficção; Identidade; Guerra Civil Espanhola; “Zonas de penumbra” e “vazios”.

Resumen

Esta investigación trata del análisis de las obras literarias *El lápiz del carpintero* y *Los libros arden mal* del escritor, periodista y poeta gallego Manuel Rivas, y objetiva contribuir con investigaciones acerca de escrituras que se pautan por la imbricación entre Historia, memoria y ficción. Teniendo como transfondo la Guerra Civil Española, esas narrativas de carácter polifónico y dialógico tratan de hacer emerger desde el silencio de los vencidos una verdad otra que no la “oficializada” por los vencedores franquistas. En la huella de la escritura de Manuel Rivas recorro los caminos que pasan por lo coloquial y por la erudición hacia la identidad gallega. Esta investigación presenta la siguiente estructura: empieza por una introducción que evidencia las razones por las que hice las opciones por el autor, por las obras y por el foco investigativo para trabajar las cuestiones que me hago. Enseguida hay tres capítulos: el primero aborda los conceptos de Historia, conforme el pensamiento de Walter Benjamin; memoria – según la analizan Maurice Halbwachs, Paul Ricœur, Márcio Seligmann-Silva; ficción – de acuerdo con las postulaciones de Juan José Saer y Wolfgang Iser. El capítulo segundo visa analizar los elementos estructurales de las narrativas, de acuerdo con la teoría propuesta por Mikhail Bakhtin y Lúcia Chiappini. El tercer capítulo trata más precisamente del análisis de las obras en la defensa de la hipótesis de que hay, en efecto, como declara el autor, *vacíos* y *zonas de penumbra* en la Historia oficial, sobre lo que él reflexiona en su obra literaria (y también periodística). Con Isabel Castro Vázquez intento localizar los espacios esos que el autor puebla con la memoria colectiva (cultural) a través de la creación de una verdad ficcional. La escrita se cierra con las consideraciones finales - conclusiones a las que llegué, instrumentalizado por el repertorio de las lecturas, según demostrado en la bibliografía presentada al final de esta tarea.

Palabras-clave: Manuel Rivas; Literatura gallega; Historia; Memoria; Ficción; Identidad; Guerra Civil Española; “Zonas de penumbra” y “vacíos”.

Resumo

Esta investigación trata da análise das obras literarias *O lapis do carpinteiro* e *Os libros arden mal* do escritor, xornalista e poeta galego Manuel Rivas, e procura contribuír con investigacións sobre escrituras que se fían pola imbricación entre Historia, memoria e ficción. Tendo como pano de fondo a Guerra Civil Española, esas narrativas de carácter polifónico e dialóxico tratan de facer emerxer desde o silencio dos vencidos unha verdade distinta á “oficializada” polos vencedores franquistas. Na pegada da escritura de Manuel Rivas percorro os camiños que pasan polo coloquial e pola erudición cara á identidade galega. Esta investigación presenta a seguinte estrutura: comeza por unha introdución que evidencia as razóns polas que optei por este autor, polas obras e polo foco investigativo para traballar as cuestións que me proponho. De seguido, veñen tres capítulos: o primeiro aborda os conceptos de Historia, conforme o pensamento de Walter Benjamin; de memoria - segundo a analizan Maurice Halbwachs, Paul Ricœur, Márcio Seligmann-Silva; de ficción – de acordo coas as postulacións de Juan José Saer e Wolfgang Iser. O capítulo segundo dirixe a análise aos elementos estruturais das narrativas, de acordo coa a teoría proposta por Mikhail Bakhtin e Lúcia Chiappini. O terceiro capítulo aborda máis precisamente, a análise das obras na defensa da hipótese de que existen, en efecto, como declara o autor, “zonas de lusco e fusco” e “baleiros” na Historia oficial, sobre o el reflexiona na súa obra literaria (e tamén xornalística). Con Isabel Castro Vázquez intento localizar eses espazos que o autor poboa coa memoria colectiva (cultural) a través da creación dunha verdade ficcional. A escrita péchase coas consideracións finais - conclusións ás que cheguei, instrumentalizado polo repertorio das lecturas, ao fio do que se dá conta na bibliografía presentada ao final do traballo.

Palabras clave: Manuel Rivas; Literatura galega; Historia; Memoria; Ficción; Identidade; Guerra Civil Española; “Zonas de lusco e fusco” e “baleiros”.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Queima de livros em A Coruña	15
Figura 2 – Farol Hércules, em A Coruña	49

Sumário

Introdução

1. Sob o signo da memória	15
1.1 Da Galícia para o mundo	21
1.2 Escrita sobre a escrita e sobre o silêncio.....	27
1.3 Para não se esquecer de lembrar	31
1.4 Leitura das leituras	34

Capítulo primeiro

2. A transcrição da memória e a reinvenção do passado.....	36
2.1 Pressupostos para se ler a obra rivasiana sobre a guerra da Espanha	37
2.2 Memória das memórias e a escrita das vozes	40
2.3 Ficção (ou outras possibilidades de “verdade” histórica?)	43
2.4 <i>A memória das coisas</i>	49

Capítulo segundo

3. A edificação da Literatura a partir das ruínas da História	53
3.1 A Crítica e o diálogo entre Literatura e cultura	55
3.1.1 A mesma cena sob distintos “posicionamentos”	56
3.2 Reflexões literárias sobre a memória: metalinguagem	60
3.2.1 Literatura e autoincricção na história	71
3.2.2 O corpo textual de <i>El lápiz del carpintero</i>	74
3.3 <i>Los libros arden mal</i> : uma história de ruínas	79
3.3.1 Escrita fragmentária: uma tendência que se aprimora no século XX	83

Capítulo terceiro

4. Queimar livros, eliminar homens	86
4.1 Apocalipse: além do princípio da razão.....	87
4.2 Entre o esquecimento do passado e a imprevisibilidade do futuro.....	89
4.3 Breve histórico da destruição de livros na Espanha	92
4.3.1 Primeira fase	92
4.3.2 Segunda fase	93
4.3.3 Terceira fase	93
4.4 A linguagem dos vencidos	98
4.5 Multiculturalismo (ou aculturação?)	101
4.6 A vida imita a arte, ou vice-versa?	106
5. Considerações finais	109
6. Referências	113

De hecho, la Guerra Civil es el asunto de El lápiz del carpintero, La lengua de las mariposas [y Los libros arden mal], pero la mayoría de mis obras tratan otros mundos. De todas formas, hablar de esa guerra no es un argumento histórico, sino que tiene que ver con nosotros, con el presente. La guerra española fue el escenario donde se escenificó la derrota de la Humanidad. Por otra parte, fue una guerra que se prolongó con 40 años de dictadura y muchas de sus sombras no están curadas. Escribir para mí es una cura personal.

Manuel Rivas

Introdução

1. Sob o signo da memória

Ando muito completo de vazios.

Manuel de Barros



Fig. 1 – In: RIVAS (2006, p. 8). A queima de livros ocorrida em A Coruña, Galicia,¹ em 1936, não foi uma vergonha inédita. A exemplo do que ocorrera durante a Inquisição, esse ato deprimente foi repetido em várias situações e lugares, inclusive na própria Espanha anos antes do início efetivo da guerra. A Alemanha da Era Hitler promoveu gesto igual em represália aos escritores judeus.

As grandes catástrofes da humanidade, sobretudo as datadas do século XX, como a Guerra Civil Espanhola (1936-1939)² e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

¹ Embora no Brasil seja utilizada a forma traduzida “Galiza” para “Galícia” (do galego-português), por se tratar de um substantivo próprio, optei por utilizá-lo com a grafia de origem. Há duas razões fundamentais para essa decisão: em primeiro lugar porque é, também, objeto de discussão, neste trabalho, a questão identitária do povo galego. E como a Asociación Galega da Língua (AGAL), entidade reintegracionista constituída em 1981, na Galícia, sem qualquer outro interesse que o de defender a postura dos galegos, que entendem a língua galega como uma variedade do sistema linguístico peninsular galego-português e a plena normalização linguística do galego, nada mais justo do que associar a identidade à língua do povo que se quer mostrar por meio da análise literária. Em segundo lugar, por uma questão de coerência e paralelismo, já que não traduzirei *A Coruña* e alguns outros nomes próprios que aparecem nas narrativas sob análise.

² Doravante utilizarei as iniciais GCE em substituição à forma por extenso: Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

têm provocado uma avalanche de publicações literárias, além de farta produção cinematográfica, vídeos-documentários, peças teatrais, exposições fotográficas, músicas, dentre outras artes. No âmbito da literatura, grande parte refere-se a narrativas memorialísticas de testemunhos secundários. Mas há também muitos relatos em que as próprias vítimas, ao vencerem as barreiras do trauma, apresentam seus depoimentos na condição de testemunhos primários³ e conseguem exteriorizar, com certa lucidez e coerência, os horrores sofridos e/ou presenciados nos campos de extermínio, nas batalhas, no exílio ou nas prisões políticas. A matéria desta dissertação, contudo, é analisar obras de ficção com raízes na memória coletiva sobre essa época, posto que trabalho com narrativas atuais, distanciadas já quase três quartos de século dos eventos que tomam como pano de fundo.

Primo Levi, sobrevivente do Holocausto, confessa (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008) que ao ser libertado de Auschwitz estava ávido para contar o que havia sofrido e testemunhado nos campos de extermínio nazistas, o que, de fato, fez prontamente por meio de relatos publicados durante os anos subsequentes à sua libertação. Outros sobreviventes, porém, como Elie Wiesel e Ruth Glüger⁴ não foram capazes de fazê-lo imediatamente em função do trauma. Na verdade, a maioria dos judeus que sobreviveram ao regime genocida hitleriano ficou incapacitada, psicologicamente, para rememorar a traumática experiência a que foi submetida nos campos de concentração.

Com as vítimas da GCE não foi diferente. Aliás, este conflito é tomado como uma espécie de prólogo da Segunda Guerra Mundial. A Espanha funcionou, para alguns países europeus, como laboratório de testes para as “peças” bélicas (artilharia, soldados e estratégias) que viriam a ser aplicadas, efetivamente, no grande conflito mundial (1939-1945). Essa é, talvez, uma das lembranças mais incômodas para a humanidade, tendo em vista que a “ajuda” externa contribuiu para que a guerra se transformasse num fratricídio sem precedentes.

Diante da dor do outro – um “outro” fragilizado, em função da instabilidade política da recém-inaugurada Segunda República – os países vizinhos se omitiram ou

³ Os conceitos de testemunho primário e secundário (“superstes” e de “testis”, respectivamente) aqui utilizados foram resgatados de SELIGMANN-SILVA em “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, 2006, p. 59-88.

⁴ Elie Wiesel só conseguiu forças emocionais para publicar suas memórias de prisioneiro nazista dez anos após ser libertado. Já com Ruth Glüger, o trauma não permitiu que ela exteriorizasse suas recordações antes de meio século da libertação.

ofereceram ajuda com segundas intenções. Itália e Alemanha ofereceram parceria aos beligerantes, mas não um auxílio gratuito, já que por trás da anunciada ajuda militar e logística o que importava, de fato, era o interesse em por à prova o seu poderio militar, além da oportunidade de difundir as ideologias políticas que já haviam imposto internamente e que buscavam internacionalizar. Nestes termos, a Espanha passou a ter, para esses “países amigos”, o *status* de laboratório bélico, e os combatentes foram submetidos à condição de cobaias humanas desumanamente sacrificadas.

O historiador Edward Malefakis aponta em *La Guerra Civil Española* (2006), a propósito do contexto sociopolítico em que eclodiu a guerra, que a Espanha, historicamente, sempre foi um “barril de pólvora”, e que, portanto,

Como todas las guerras civiles, la española fue el resultado de la acumulación de viejos problemas sociales y políticos cuyas tensiones se desencadenaron mediante acontecimientos concretos y pasajeros que hacen técnicamente posible un conflicto abierto y más o menos equilibrado. [...] El ardid más ampliamente empleados en la historiografía española es sin duda el de las “dos Españas” atrapadas en un interminable y brutal conflicto la una con la otra. Como si los dos personajes del *Duelo a garrotazos* de Goya, enterrados en un campo hasta las rodillas y armados con garrotes, no pueden variar su posición y deben continuar golpeándose mutuamente hasta que finalmente la muerte ponga fin a su lucha⁵ (MALEFAKIS, 2006, p. 28).

O ambiente descrito por Malefakis mostra a fragilidade política e a tensão sobre as quais foi estabelecida a Segunda República espanhola. Os militares opositores tutelados pela Igreja Católica e pelos simpatizantes do monarquismo, criaram condições para que os sublevados se impusessem, gerando um estado de exceção, o que, considerando-se a permanente animosidade entre as “duas Espanhas”, redundaria na guerra entre nacionais e republicanos. O assassinato de Santiago Casares Quiroga, presidente do conselho de ministros da Segunda República, e do poeta Federico García Lorca, este como represália à conscientização política empreendida pelo seu grupo teatral “La Barraca”, abre uma série de execuções em ambos os lados. A derrota dos

⁵ “Como todas as guerras civis, a espanhola foi o resultado da acumulação de velhos problemas sociais e políticos, cujas tensões se desencadearam mediante acontecimentos concretos e passageiros que tornam tecnicamente possível um conflito aberto mais ou menos equilibrado. [...] O ardid amplamente empregado na historiografia espanhola é, sem dúvida, o das “duas Espanhas” mergulhadas em um interminável e brutal conflito entre si. Como os personagens do *Duelo a garrotazos* (Duelo a porretadas) de Goya, enterrados em um campo até os joelhos e armados com porretes, não podem mudar de posição e devem continuar golpeando-se mutuamente até que finalmente a morte ponha fim à luta.” (Esta e todas as demais traduções de textos citados neste trabalho são de minha responsabilidade, excetuando-se o “Resumo”, em Galego, que foi feito pelo Sr. Fran Alonso, da Edicións Xerais, que edita a obra de Manuel Rivas, na Galicia).

autodenominados nacionais sofrida anteriormente, nas eleições de 1931, armou o espírito fascista da classe tradicionalmente detentora do poder. O afã de retomar o antigo regime político estruturado nas bases católicas/monarquistas conservadoras eclodiu na sublevação. O historiador João Cerqueira (2005) assinala que, à medida que os nacionais retomavam o poder e nomeavam um dos seus correligionários para substituir um político republicano, impunham a censura e um índice de livros proibidos, bem como reprimiam a produção e o comércio de textos e imagens sem sua prévia autorização. Somavam-se a essas restrições: a proibição do uso das línguas regionais, as classes mistas nas escolas e o divórcio. O ensino da religião católica passava a ser obrigatório e a pena de morte era restabelecida. O acesso às bibliotecas era monitorado, e muitos livros não podiam ser consultados. Com a vitória final e definitiva do franquismo, em 1939, essas imposições passaram a ser válidas para todas as regiões da Espanha.

Em *Arte e literatura da guerra civil de Espanha*, João Cerqueira (2005) observa que nessa ocasião os nacionais,

À semelhança dos nazis, efectuam queimas públicas de livros considerados ‘vermelhos’ e ‘pornográficos’, e não hesitam em bombardear Madrid, atingindo o Museu do Prado, a Biblioteca Nacional, a Academia de São Fernando e outras zonas históricas. (CERQUEIRA, 2005, p. 9).⁶

Não bastasse essa ofensiva contra o acervo cultural e artístico, os meios divulgadores de cultura foram postos a serviço da propaganda dos valores conservadores, ao mesmo tempo em que pregavam a condenação dos republicanos, rotulando-os de ateus e antipatriotas. O mesmo autor observa ainda que, além da luta armada propriamente, outras questões polarizavam nacionais e republicanos. Para os primeiros, a mulher não tinha qualquer direito de emancipação: o seu papel resumia-se à maternidade e aos afazeres domésticos, ficando totalmente submetidas aos mandos do homem; a cultura não podia se inovar, ao contrário, deveria enquadrar-se nos moldes tradicionais sem distanciar-se dos dogmas do catolicismo conservador. Já os republicanos davam às mulheres a oportunidade de se manifestarem politicamente e apoiavam os movimentos feministas, do que resultou, inclusive, o surgimento da

⁶ As citações de João Cerqueira estão transcritas conforme o texto original, em Português peninsular.

organização “Mujeres Libres”.⁷ Foram criadas, dentre outros movimentos sociopolíticos, as “Milícias de la cultura”,⁸ que cuidavam da alfabetização de agricultores e soldados.

As imagens produzidas pela guerra foram reproduzidas de várias formas, em vários suportes e meios, cabendo à literatura um papel que, embora passando pelo viés da ficcionalidade, pôs à mostra o caráter pavoroso da guerra e do pós-guerra. Com efeito, a GCE proporcionou experiências extremas, razão pela qual se tornou um tema bastante frequente da produção artística e cultural da geração coetânea do evento e dos herdeiros das memórias sobre ele. Demanda que, aliás, ainda não cessou. Sobre isso, João Cerqueira (2005) aponta:

Durante a Guerra Civil de Espanha e posterior regime franquista, a arte e a literatura despontam como forma de resistência à opressão e à violência, encarnando um sentimento profundo de insubmissão e esperança. Intelectuais e semi-analfabetos são envolvidos por una onda de paixão revolucionária, recorrendo a todas as formas de

⁷ Segundo Marhta Ackelsberg, em *Mujeres Libres: el Anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres* (1999) e Concha Liaño *et al.*, em *Mujeres Libres: Luchadoras libertarias* (1999), o grupo anarco-feminista *Mujeres Libres* (Mulheres Livres) teve sua origem às vésperas da eclosão da GCE, em abril de 1936. Composto inicialmente pelas anarquistas – a jornalista e poetisa Lucía Sanchez Saornil, a advogada Mercedes Comaposada e a médica Amparo Poch y Gascón –, essa agremiação se dedicou à luta pela emancipação feminina no mundo do trabalho. Funcionária da Companhia Telefônica, Lucía S. Saornil adere à Confederação Nacional do Trabalho (CNT) e participa ativamente de greves. A advogada Mercedes Comaposada era filha de um ativo sapateiro anarquista e oferecia cursos aos confederados da CNT, à qual se filia. A médica pediatra Amparo Poch y Gascón, também conhecida como *Dra. Salud Alegre* defendia, a exemplo de Lucía e Mercedes, a liberdade sexual, a maternidade consciente e o aborto. Essas três libertárias, ao se juntarem, já traziam uma bagagem política expressiva, como militantes de esquerda, bem como ideais feministas, sobre os quais escreviam nos jornais *Tierra y Libertad* e *Solidaridad Obrera*, ou nas revistas *Estudios*, *Generación Consciente* e *Umbral*. Elas expressavam sua revolta contra as dificuldades e opressão sexual enfrentadas pelas mulheres pobres. Posteriormente, as três se juntaram à “Agrupación Cultural Femenina” formada por anarquistas como Pilar Grangel, professora racionalista e militante da CNT e Áurea Cuadrado. Rapidamente, novos grupos locais foram criados por toda a Espanha e inúmeras mulheres aderiram à organização. Muitas eram operárias analfabetas; outras autodidatas, como Lola Iturbe, ou formaram-se nos ateneus libertários. Originária da Alemanha, a anarquista Etta Federn uniu-se, também, ao grupo. A principal proposta do grupo era mudar as condições de existência das mulheres pobres da Espanha, capacitando-as para o trabalho e para a vida pública, retirando-as do confinamento doméstico e do obscurantismo religioso, proporcionando-lhes meios práticos para a participação na vida social, política e cultural. Assim, além do *Instituto Mujeres Libres* e das centenas de agrupamentos locais espalhados pelo país, elas fundaram o *Casal de la Dona Trabajadora*, no Paseo de Gracia, em Barcelona, espaço cultural destinado aos cursos, palestras e oficinas que realizam para cerca de 600 mulheres. A personagem Marisa Mallo, ao enfrentar a autoridade machista do avô Benito Mallo, que a proibiu de se ligar ao protagonista, Daniel da Barca, pode ser tomada no romance *El lápiz del carpintero* como um ícone das mulheres “libertarias” do grupo “Mujeres Libres”.

⁸ Como se lê em Hipólito Escola Sobrino, em *La cultura durante la Guerra Civil* (1987), as “Milicias de la cultura” eram organizações de educadores que durante a guerra se ocuparam em alfabetizar agricultores, trabalhadores em geral e até soldados, se utilizando inclusive de transmissões radiofônicas, além dos meios convencionais, como cursos, palestras, filmes, etc., para melhorar o nível cultural e consciência política dos espanhóis.

expressão para partilharem os sonhos pelos quais estavam dispostos a dar a vida. Uma intensa força espiritual compele operários, artistas, escritores, cineastas e músicos a explorarem as suas potencialidades criativas para servirem a um ideal político-filosófico. Desse esforço desesperado brotam um número difícil de quantificar de obras literárias, artísticas, cinematográficas, teatrais e musicais (CERQUEIRA, 2005, p. 11).

De fato, é considerável o número dos que deixaram registradas suas experiências ou lembranças do confronto bélico. A literatura, os informes jornalísticos dos sindicatos ligados a organizações como CNT, a atuação da associação “Mujeres Libres” e das “Milícias de la cultura”, por serem os meios mais acessíveis ao grande público, revelaram-se como a grande expressão difusora das “notícias” e da memória da guerra.

Entre os intelectuais e artistas espanhóis e estrangeiros que expressaram sua solidariedade ou homenagem à República, podem ser citados: George Orwell, Ernest Hemingway, André Malraux, Albert Camus, André Gide, Bertold Brecht, Thomas Mann, Pablo Neruda, Nicolas Guillén, Cesar Vallejo, Vicente Huidobro, Antoine de Saint-Exupéry, Simone de Beauvoir, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Aldous Huxley, Samuel Beckett, Rafael Alberti, Antonio Machado, Francisco Ayala, Luis Buñuel, Pablo Picasso, apenas para citar uns poucos nomes. Houve também quem tenha tomado o partido dos nacionais, e outros ainda que, em função dos excessos cometidos por um ou outro lado, descerraram a bandeira partidária que defendiam e optaram pela neutralidade, passando a compor o que Malefakis chama de “terceira Espanha”, ou seja, a dos espanhóis que “no creían en ninguna causa con la intensidad suficiente para estar dispuestos a derramar sangre por ella [Espanha]”⁹ (MALEFAKIS, 2006, p. 24).

Com a vitória final dos nacionais, em 1939, a ditadura de Franco que se seguiu provocou, também, por parte dos pró-republicanos expatriados ou autoexilados um grande número de manifestações artísticas relacionadas às questões sociais e políticas da Espanha. Internamente, dado o rigor do regime totalitário, a produção cultural deveria submeter-se à censura imposta pelas diretrizes do poder vigente. O fato é que, passados 70 anos, a GCE ainda instiga a produção de muitos trabalhos artísticos em diversas áreas bem como suscita manifestações sociais e políticas em memória das vítimas. No âmbito da literatura, autores como Manuel Rivas, que à época do conflito sequer eram nascidos, produzem hoje, buscando na memória coletiva, registrando

⁹ Terceira Espanha – [composta de espanhóis] “que não acreditavam em nenhuma causa com suficiente intensidade para estar dispostos a derramar sangue por ela” [Espanha].

reminiscências e folheando os arquivos históricos, obras relevantes para se refletir sobre aquela catástrofe. Ocorrem, ainda hoje, conforme noticiam jornais espanhóis como *El País*, embates político-ideológicos entre os que defendem a memória dos vencidos e os que exigem o esquecimento do passado. Esses comportamentos são resquícios das ideologias que representavam as “duas Espanhas” dos períodos belicoso e do pós-guerra.

1.1 Da Galicia para o mundo

Nascido em 1957, em A Coruña, Galícia, Manuel Rivas, que desde os 15 anos de idade transita pelo jornalismo, pela poesia, pelo ensaio, enfim, pelos mais diversos gêneros literários e não literários, produz uma escrita impactante, que provoca e incita a se ir além dos seus escritos.

Meu contato inicial com os textos desse autor se deu no início da graduação em espanhol (UFMG), ocasião em que a professora Elzimar Goettenauer nos apresentou o romance *El lápiz del carpintero* (2005) e nos incumbiu de preparar, como trabalho final do curso de Español III, uma resenha crítica sobre essa obra. Lembro-me de que foi “empatia à primeira lida”. Ainda que conhecedor superficial, àquela época, da Guerra Civil Espanhola, a articulação do discurso ficcional com a História pareceu-me fascinante, não somente pela imbricação entre esses discursos, mas sobretudo pela coincidência dos nomes das personagens reais, históricas que protagonizaram aquela guerra com as ficcionais que povoam o ambiente dos romances rivasianos. Logo depois, em outra disciplina, ministrada pela professora Sara Rojo, me propus a elaborar uma resenha sobre o conto “La lengua de las mariposas”, componente do livro *¿Qué me quieres amor?* (1998). Ambas as atividades renderam-me boas reflexões, mas essas narrativas continuavam inquietando-me, instigando-me a “levantar a cabeça” (BARTHES, 2004, p. 26) sempre que as retomava. Quando, então, surgiu a oportunidade de investigar com mais profundidade um texto literário para preparação do pré-projeto de mestrado, não titubeei em elegê-los. Ocorre que nesse ínterim surgiu, com a mesma temática, outro grande texto do autor: *Los libros arden mal* (2006). Muito mais complexa que aquelas já conhecidas, essa obra, com cerca de 800 páginas, se me

oferecia como um novo desafio. Primeiro, porque, dentre as poucas informações que eu havia conseguido sobre ela, em *blogs* (porque não havia, como ainda hoje não há, qualquer crítica consistente e formal sobre essa obra), umas eram elogiosas, mas a maioria dizia tratar-se de um texto “ininteligível, um livro impossível de se chegar ao final”, dado o seu caráter fragmentário. Enfim, uma história bastante atípica em se considerando as narrativas predecessoras do mesmo autor; e também pela própria dificuldade de aquisição de um exemplar, só acessível no mercado externo. É possível que tenham sido exatamente esses desafios a motivação que me levou a incluí-lo na análise desta dissertação. De forma que minha orientadora (professora Elisa Amorim Vieira) e eu acordamos em retirar do foco de análise o conto “La lengua de las mariposas”, substituindo-o por este livro de relatos (*Los libros arden mal*, 2006), e selar, assim, a escolha definitiva por este autor, por essas duas obras e por essa linha de pesquisa, ainda que cientes das dificuldades de acesso a críticas para embasamento da análise investigativa.

Editada prioritariamente em galego¹⁰, a obra de Rivas é rapidamente traduzida a vários outros idiomas. Graças à universalidade das temáticas que abordam (e aqui enfatizo a GCE), seus romances têm excelente recepção nas mais variadas línguas e culturas. Múltiplas vezes premiado,¹¹ tornou-se um dos autores mais lidos da sua língua materna e também do castelhano.

¹⁰ Indagado por Hernando Salazar (*BBC Estúdio 834*) sobre a razão pela qual ele escreve em galego para logo ser traduzido ao espanhol, Rivas diz que “[e]l gallego está escrito en curvas y el castellano en grecas” (RIVAS, 2007, p. 819). Essa terminologia remete ao que Isabel Castro Vázquez (2007) chama de “retranca” – comportamento linguístico característico dos galegos. Por minha vez, optei por produzir esta dissertação a partir do espanhol, não por considerá-lo superior ao galego, mas porque é um idioma mais difundido no meio acadêmico brasileiro.

¹¹ Dentre suas premiações destacam-se, na condição de jornalista: Prêmio de Jornalismo Puro Cora (*El Progreso* de Lugo) 1989; Prêmio de Jornalismo Xoan Fernández La Torre (*La Voz de Galicia*) 1991; Prêmio de Jornalismo Xulio Camba 2002; Prêmio Agustín Merello da Comunicação 2003; Prêmio Francisco Fernández del Riego 2008. Por obras literárias, recebeu: Prêmio de Poesia Nova de O Facho 1979; Prêmio Leliadoura 1989; Prêmio Torrente Ballester de Narrativa 1995; Prêmio Nacional de Narrativa 1996; Prêmio da Crítica Espanhola 1989, 1998 e 2006; Prêmio da Crítica da Galiza 1994 e 2007; Prêmio da Associação de Escritores em Língua Galega 1998; Prêmio Arcebispo Xoán de San Clemente 1998; Prêmio ONCE - Galiza à Solidariedade; Prêmio 50º. Aniversário da seção belga de Anistia Internacional 2001; Prêmio Cálamo Extraordinario 2006; VII Prêmio Libro del Año 2006; Prêmios da Asociación Galega de Editores à melhor obra e ao melhor autor 2006; Prêmio Ánxel Casal e Prêmio Xosé María Álvarez Blázquez respectivamente; XVI Prêmio Irmandade do Livro da Federação de Livradores da Galiza (livro do ano) 2006; Prêmio Antón Losada Diéguez de Criação 2007; III Prêmio Jarmenta 2007 à promoção da língua galega no Berço. Além disso, duas de suas narrativas: *La lengua de las mariposas* e *El lápiz del carpintero* foram levadas às telas de cinema. Fontes: <[http://www.infopedia.pt/\\$manuel-rivas](http://www.infopedia.pt/$manuel-rivas)> e <<http://www.escritores.org/index.php/biografias/240-manuel-rivas>>.

Com uma linguagem eclética, Rivas considera que não há cisão entre tradição oral e tradição culta, por isso se pode compará-lo com o velho jogral medieval que fazia da contação de histórias populares o seu meio prazeroso de sobrevivência. Lendas, mitos, provérbios e todas as formas de manifestações culturais – popular e erudita – permeiam suas histórias. Em 2004, por ocasião do lançamento, em Portugal, do livro de contos *Las llamadas perdidas* (2002), quando o entrevistador pergunta: “Os seus contos são bastante realistas. Inspira-se em histórias verdadeiras ou vai recolhendo vivências aqui e ali?”, ele responde ao entrevistador português:

Acho que o fundamental para o escritor é o acto de escutar. Há uma figura tradicional da cultura popular galega que são umas pessoas chamadas “*escoltas*” (no original). São marinheiros, pescadores, viajantes, que sabiam da vinda de tempestades e marés vivas, porque sabiam escutar o mar. Dizia-se, a brincar, que tinham uma orelha maior do que a outra. Eu não tenho uma orelha maior que a outra (risos) mas o meu primeiro recurso enquanto escritor é escutar. Mas também se escuta com os olhos, por exemplo, a expressão ou a Natureza. Não podemos contemplar a Natureza ou a paisagem, mesmo a urbana, como postais turísticos. Há que escutar também a dor da terra e do mar, ver tudo como uma paisagem emocional¹² (RIVAS, 2004).

Com efeito, esse “menino” que se escondia no vão da escada de sua casa para ouvir os “casos” dos adultos, se declara apaixonado pela tradição oral, tanto que a traslada para sua escrita. Ele tem o poder alquímico de amalgamar, às vezes numa mesma narrativa, o folclórico e o erudito; de humanizar o Farol Hércules,¹³ imputando-lhe o papel de testemunho das execuções sumárias praticadas nas praias circunvizinhas e nos arredores de seus muros.

No ensaio “O narrador” (1975), Walter Benjamin se refere à perda da tradição de contar/ouvir as histórias que os marinheiros ouviam em terras distantes e as recontavam ao retornar ao seu lugar de origem. Aqueles que as escutavam – artesãos e agricultores sedentários – cuidavam de recontá-las, de geração em geração, *ad infinitum*. Mas com o advento da modernidade, com a mecanização e urbanização dos

¹² RIVAS, 2004. Em entrevista concedida em Portugal, onde lançou, em 2004, traduzido ao português (de Portugal), o livro de contos *As chamadas perdidas*. Disponível em <<http://portalivros.wordpress.com/2009/06/16/manuel-rivas-entrevista-a-proposito-de-as-chamadas-perdidas-dom-quixote/>>.

¹³ Com 57 metros de altura, também chamado de Torre de Hércules, este monumento romano com 1900 anos de idade está situado em uma península a aproximadamente 2,4 km da cidade galega de *A Coruña*, onde foram cometidas inúmeras execuções sumárias durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Por ter sido “testemunho” de muitas atrocidades e resistido aos horrores bélicos, pode ser considerado um lugar de memória, segundo o que postulam Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2004), e também Pierre Nora, em “Entre Memória e História: a problemática dos lugares” (1993).

meios de produção e o crescente acesso à escrita, não foi possível evitar o rompimento da velha corrente da transmissão oral do conhecimento.

Como Benjamin, Rivas se preocupa com a decadência dessa tradição e ciente da impossibilidade de retroceder no tempo, resgata, sobretudo em *El lápiz del carpintero*, alguns traços culturais ainda presentes na sociedade galega, marcadamente em regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos. Por isso mesmo, nesta narrativa, há uma mescla de linguagens coloquiais e formais que se adequam à idiossincrasia de cada narrador-personagem. A antiga relação exponencial e polifônica de caráter oral – contador/ouvinte/contador – é convertida, na atualidade, passando a funcionar como um circuito fechado: escritor/leitor. Ocorre que, durante o período de prevalência da transmissão oral, o modelo pressupunha que o ouvinte era um contador em potencial. Já contemporaneamente o acesso a esse tipo de conhecimento se dá prioritariamente pela mediação da forma escrita, e o leitor, talvez pelo fato de ter o texto sempre à disposição, não sente a necessidade de memorizar ou de recontar o que leu.

A narração do paradigmático “marinheiro” benjaminiano já não tem como “suporte” para suas histórias a memória do ouvinte, mas as páginas impressas. E se quisermos ser ainda mais modernos, devemos admitir que até a impressão já está sendo substituída pela leitura dinâmica nas telas de plasma, cristal líquido ou *led* dos computadores pessoais. (O que Benjamin pensaria, hoje, a esse respeito?) Escrita e leitura acabam se correspondendo enquanto atividades solitárias, comprometendo, assim, a tradição. Pode-se pensar que na época do narrador-marinheiro as histórias não eram “objetos de consumo” – não eram descartáveis. Atualmente parece haver uma tendência em transformá-las em algo desse gênero, se se toma o livro como um “bem de consumo” (na acepção mais moderna deste termo). Em regra, na contemporaneidade a história (ficção) é contada pela materialidade do livro e não mais pela “subjetividade empírica” de um narrador. Ao invés do ouvinte que “ruminava” a narração oral, tem-se hoje o leitor que devora o texto, muitas vezes num processo de leitura dinâmica. Assim, a história morre ao se fechar o livro.

É coerente se pensar benjaminianamente¹⁴ sobre essa questão, mas não se pode desconsiderar a existência possível de uma relação ternária entre a fase oral e a escrita: “marinheiro” / livro; “artesão” / leitor; “memória coletiva” / memória autoral. Vejamos

¹⁴ Faço referência ao ensaio “O narrador” (já citado).

como se relacionam, apesar da ruptura entre passado e presente: o marinheiro (benjaminiano) narra oralmente se utilizando, em regra, da variante linguística que domina (a de comunicação informal); no livro tem-se a narração quase sempre em linguagem formal ou culta. O artesão ouvia passivamente a narração e a memorizava para recontar depois; o leitor interage com a narrativa no ato da leitura, mas não é um multiplicador. As histórias do marinheiro eram recontadas geração após geração, transformando-se em memória cultural; o autor, mesmo em um texto dialógico e polifônico como é o caso de Rivas, conta, ou melhor, escreve a partir do seu mundo particular. A escrita, assim como a sua leitura, é um exercício solitário.

Em certo sentido, Rivas recupera, em *El lápiz del carpintero*, a força da transmissão oral dos saberes tradicionais. Quando um galego da geração atual ou um estrangeiro toma conhecimento da “Santa Compañia” por intermédio de um narrador desse romance, não se pode garantir, no futuro, que esse leitor, ao recontar o que lera em Rivas, vá fornecer ao seu ouvinte a bibliografia, a origem desse seu saber. Aliás, Rivas também não o faz. Afinal, ele apenas reconta o que é de domínio da memória cultural, e por isso não reivindica para si uma autoria que pertence à crença popular, à sua identidade enquanto galego, mas não como autor.

Em princípio, esse procedimento pareceria contraditório em relação ao que observa Benjamin no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), mas em Rivas a oralidade se mostra no discurso escrito com a força da linguagem do autóctone. Aliás, para tratar da tradição oral, Benjamin recorreu à escrita; para suas “considerações” sobre essa questão ele tomou como referência a obra de Nikolai Leskov e buscou neste autor os elementos próprios das manifestações linguísticas caracteristicamente orais. Há em ambos (Benjamin e Rivas) um intento de resgate e de valorização da cultura ágrafa. Contudo, paradoxalmente, é por meio da escrita que ela é preservada. As considerações ensaísticas de Benjamin e o trabalho ficcional de Rivas registram essa preocupação. Na obra rivasiana são recorrentes os micro relatos como “Santa Compañia”¹⁵ e “Vida y Muerte”,¹⁶ dentre outros, que são

¹⁵ De acordo com a mitologia popular espanhola (mas aqui o autor trabalha com versão galega, considerando que há pequenas variações regionais, principalmente em relação ao próprio nome do mito), a “Santa Compañia” é uma procissão de mortos ou almas penadas, que, descalças e vestidas com túnicas e capuzes brancos, vagam, após à meia noite, tendo à frente o “Estadea” – pessoa viva conduzindo uma cruz e uma vasilha com água benta. Alguns componentes levam velas acesas e outros seguem de mãos vazias. Quem vai à frente busca um substituto para o seu lugar na comitiva. Se não encontra quem o

exemplos de histórias que se contam oralmente e que, diluídas na narrativa mestra, a tornam mais deleitável em virtude da sedução de um discurso grave, porque trata de uma guerra de extremada violência, mas que congrega poesia e, em dados momentos, certo tom de humor. Nessas histórias, além da abordagem da guerra armada propriamente (à guerra armada antecede a ideológica), entre republicanos e nacionais, há, nos meandros das narrativas, o embate entre a linguagem formal (comumente utilizada em textos literários), e a oralidade (aqui transcrita como a fala das personagens menos escolarizadas), que têm como paradigmas, respectivamente, o culto médico Daniel da Barca e o seu carrasco – o rústico guarda civil/carcereiro Herbal.

Ler Rivas é, então, empreender uma viagem pela cultura galega. No que se refere, especificamente, às obras aqui analisadas, há que se levar em conta o ideal republicano em contraposição ao fascismo franquista. O “pacto ficcional” proposto por este autor é firmado com o leitor, que ao interagir com o texto, entra na história como se entrasse num pelotão de frente para defender o seu lugar de cidadão em prol da República. São narrativas de caráter ficcional, mas que mostram a face “real” do conflito. Os dados históricos oficiais sobre a guerra presentes nas obras funcionam como elementos suplementares à história ficcional e a reforçam como tal.

substitua, definha até morrer. Acredita-se que quem participa dessa função macabra não se lembra do ocorrido. Para detalhes, veja-se no filme *El bosque animado* (2004), do diretor José Luis Cuerda, uma mostra bem rente ao mito e bastante divertida.

¹⁶ De provável origem celta, “Vida e Muerte” (Vida e Morte) é uma lenda que conta a história de duas irmãs órfãs muito unidas que juraram jamais se separarem. Viviam em um lugar litorâneo, no campo, chamado Mandouro. Frequentavam juntas todas as festas, dançavam, namoravam, mas nenhuma assumia compromisso sério. Certa noite houve um naufrágio com um barco carregado com mil acordeons. Todos os instrumentos ficaram destroçados nas areias da praia, mas, mesmo assim, faziam soar melodias bem tristes durante toda a noite. Apenas um desses instrumentos restou intacto e foi encontrado por um jovem pescador que aprendeu a tocá-lo com maestria. Ouvindo-o tocar, Vida, uma das irmãs apaixonou-se pelo rapaz, com quem fugiu, rompendo o acordo com irmã Morte, que tinha um gênio endemoniado e vingativo, tanto que não a perdoou. Por isso, segundo a crença, ela permanece perambulando pelos caminhos à procura da fugitiva, sobretudo nas noites de tempestade. E quando ao deparar com uma casa em que há tamancos na porta, costume da época em que viviam juntas, ela pergunta a quem a atende: “tem notícias de um jovem acordeonista e de uma puta Vida?” E se a pessoa não sabe o paradeiro de Vida, Morte a leva consigo.

1.2 Escrita sobre a escrita e sobre o silêncio

A exemplo de *Don Quixote de la Mancha* (CERVANTES, 2004), o corpo da narrativa rivasiana é composto por muitas vozes e, como já assinalado, por muitos micro relatos, que se constroem a partir de reminiscências relacionadas às “experiências” cotidianas durante a guerra, mescladas com elementos da memória cultural, que revelam, sem tabu, uma “realidade”, às vezes crua – próprias de um confronto armado – outras vezes bucólica, como registro de crenças populares e da vida rotineira fora do contexto da guerra. Destarte conforma-se uma dicotomia que se configura, por um lado, pelo poder dominante – o franquismo –, e por outro, pelos vencidos – republicanos presos e submetidos a um tratamento desumano. A proposta ficcional de Rivas é, então, mostrar esses dois espaços: o provocado pela guerra, que desintegra a relação fraterna (nacionais *versus* republicanos), e o que, ao contrário, estreita os laços fraternais entre os prisioneiros, pensando aqui na convivência prisional narrada em *El lápiz del carpintero*. Sob essa perspectiva, o discurso rivasiano não se esgota em si mesmo enquanto uma visão exclusiva da guerra – a ele subjaz uma incessante reverberação da cultura autóctone em que ressoa o caráter identitário dos narradores e, por extensão, do autor. O espaço narrativo e a ambientação configuram-se, assim, como seu lugar de pertencimento, e nele a guerra se faz presente sem apontar, contudo, para uma literatura regionalista ou panfletária – é sim, o local que ganha âmbito universal, conforme observa Isabel Castro Vázquez (2007)¹⁷ ao estudar a obra de Rivas.

Na abordagem ficcional da GCE, tema bastante explorado no conjunto da produção literária de Rivas, e que, não casualmente, como já explicitado, é o objeto desta dissertação, este autor, com aguçado olhar pontual sobre determinados eventos contidos naquele acontecimento, articula meticulosamente a memória herdada de seus pais e de pessoas das suas relações pessoais à memória coletiva e à História oficial. E a esse amálgama de conhecimentos e de informações se soma a sua inventividade e

¹⁷ Em *Reexistencia: A obra de Manuel Rivas* (2007), a professora de literatura e pesquisadora galega Isabel Castro Vázquez faz um estudo minucioso da obra literária e jornalística de Manuel Rivas. Segundo ela, a escrita rivasiana está centrada nas questões identitárias da *Galicia*, razão pela qual o autor, buscando resgatar o valor do idioma autóctone, opta por escrever suas narrativas originalmente nessa língua.

imaginação para produzir obras inovadoras, que, embora não se vistam com os trajes do Romance Histórico, têm nos acontecimentos historiados irrefutáveis paradigmas. Suas narrativas, mais especificamente as aqui analisadas, quais sejam: *El lápiz del carpintero* e *Los libros arden mal*, remetem à História, mas sem repeti-la ou desvirtuá-la. O autor confessa que

Parte de la modesta función de la literatura es, frente a las abstracciones, acercarse al mundo de lo concreto. Al mundo de la designación real de las cosas”. [...] En *Los libros arden mal*, en *El lápiz del carpintero* y en *La lengua de las mariposas* no se trata de contar una historia, ni siquiera un episodio. Lo que trato es de hablar de la guerra de las guerras. Es una historia dramática de la cultura.¹⁸

Pode-se dizer, então, que a escrita de Rivas é, em relação à guerra, como uma câmara fotográfica, que, clicada em direção a uma multidão, registra, em foco definido, apenas um rosto, deixando, intencionalmente, os demais desfocados, ou como imagem fora do quadro, como é próprio da fotografia. Essa estratégia tem relação direta com a impossibilidade da memória em lembrar todo seu repertório armazenado/esquecido, além da própria escolha em delimitar o que se quer narrar dentro de uma história de muito maior amplitude. No caso de *El lápiz del carpintero*, por exemplo, há por trás da figura do protagonista – o médico Daniel da Barca – uma personagem real, identificável na “fotografia” do mundo extra romanesco, que ampara a sua existência ficcional. O casal Dr. Daniel da Barca e sua amada Marisa Mallo está referenciado nas personagens reais Francisco Comesaña e Conchiña Concheiro. O carcereiro Herbal, responsável pela ininterrupta vigilância do protagonista, é outra figura paradigmática que se reporta a sujeitos empíricos triviais que atuaram na guerra.

Dentre as muitas lembranças incômodas decorrentes de uma situação limítrofe e traumática como as produzidas pela GCE, algumas se manifestam ou são chamadas a se manifestarem, passando a se constituírem, enquanto relatos memorialísticos escritos, como herança para as gerações descendentes das vítimas, dos testemunhos e da própria memória cultural.

¹⁸ “Parte da modesta função da literatura é, frente às abstrações, aproximar-se do mundo concreto. Do mundo da designação real das coisas. [...] Em *Os livros ardem mal*, em *O lápis do carpinteiro* e em *A língua das borboletas* não se trata de contar uma história, nem sequer um episódio. O que trato é de falar da guerra das guerras. É uma história dramática da cultura”. RIVAS, em entrevista a Hernando Salazar, da BBC Estudio 834, Colômbia, em 13 de abril de 2007, conforme paratexto da edição citada.

Considerando-se que o distanciamento temporal do acontecimento tende a consolidar o esquecimento, e admitindo-se que o evento GCE não pode ser esquecido, o autor, ao questionar a narrativa oficial, inclui no mesmo pacote de questionamentos a necessária reflexão sobre os pontos obscuros do “cenário onde se encenou a derrota da Humanidade”.

El lápiz del carpintero e *Los libros arden mal* são memórias-recortes feitos por Rivas, não exatamente com o intuito de evidenciar apenas alguns eventos esquecidos pela abarcadora narrativa oficial, mas também como invenção de outras verdades para fatos que a História narrou, mas sob a ótica dos vencedores. José Horta Nunes, citando Pierre Achard, assegura que “a memória não pode ser provada, não pode ser deduzida de um *corpus*, mas ela só é trabalhada ao ser reenquadrada por formulações no discurso concreto em que nos encontramos” (NUNES, 2007, p. 8). Em outros termos, significa dizer que o discurso da memória só ganha sentido ao ser inserido no discurso do presente da enunciação.

Rivas escreve benjaminianamente, por fragmentos, sabendo que cada “caco do vaso” aponta para um vaso recomponível, mas com as fissuras da ruptura. Aliás, são os “lugares entrecacos” que lhe interessam, porque representam exatamente o que se perdeu do vaso original. Retomando a metáfora da fotografia, trata-se de representar o todo, visto pela memória, mas a partir do motivo enquadrado pelo obturador, consciente, pois, da impossibilidade de se abarcar a “realidade” no seu todo. O fora do quadro é, assim, não uma imagem, mas uma imaginação, um “motivo” à margem do que está dentro do foco.

Susan Sontag diz, a propósito dessa técnica fotográfica, que “fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p. 42). Em Rivas, o que estava fora do quadro, o excluído pela História, migra para dentro da moldura sob a forma de imagem imaginada; os rostos difusos ganham contornos indeléveis e afirmam-se pela possibilidade de adquirir nitidez dentro da imagem cristalizada pela narrativa oficial, pela plausibilidade e por constituírem-se como uma verdade literária. Ao eleger um par romântico (Daniel da Barca e Marisa Mallo), em *El lápiz del carpintero* ou focalizar a busca incessante do juiz Samos pelo *Nuevo Testamento* dedicado pelo autor George Borrow a “Antonio de la Trava, el valiente de Finisterre”, em *Los libros arden mal*, promove-se o enquadramento de eventos específicos dentre os milhares possíveis de

uma narração ficcional, mas ancorada na GCE. Toda escolha pressupõe exclusão, mas há que se considerar que, neste caso, trata-se, também, de um recorte feito pela memória voluntária, que quer “lembrar” este ou aquele evento, e não outros.

As narrativas se apresentam, ademais, como um jogo duplo a instigar o leitor: algumas personagens reais que vivenciaram os fatos narrados são trasladadas para o espaço da ficção, enquanto outras nascem na ficção para narrar o que aconteceu, segundo a História, mas sem o compromisso fidedigno com o factual. Com efeito, os discursos apresentam pelo menos três níveis de ficcionalidade, considerando-se as personagens e suas alocações: a) personagem histórico (“real”), com narração ficcional; b) personagem criada, para narrar eventos reais; c) personagem real, para narração também factual, mas abordada de forma transversa e não isonômica em relação à História. Essa é uma estratégia narratológica proposta ao leitor, que deve atentar-se para os intercâmbios, imbricações e fusões de personagens e vozes reais e fictícias, enfim, para a forma fingida como os feitos são apresentados de forma verossímil.

A memória é o veículo que transita entre o histórico e o ficcional. Mas na perspectiva dessa narratologia, nem a História nem a Literatura pode configurar-se como discurso absoluto. Ambas ficam em suspenso – são relativizadas. Seja porque o histórico está revestido de imaginação ou, ao contrário, a invenção apresente elementos da realidade. A escrita se dá nesse interstício, nessa zona de indefinição. Ademais, o caráter dialógico dessas obras remete ao preenchimento dos turnos vazios que o autor identifica na narrativa oficial. Daí a identificação de zonas de penumbra – espaços discursivos obscurecidos pela intencionalidade dos vencedores, que oficializaram uma verdade apenas sua. O que foi registrado tem, segundo a leitura de Rivas, um caráter de parcialidade. Entre as vítimas da guerra há muitas como Hurbinek,¹⁹ que não “restaram” para narrar o que vivenciaram. Quem narra é, como bem disse Primo Levi²⁰ se referindo ao lugar enunciativo do testemunho, aquele que não passou por todos os estágios da experiência, cujo ápice é a morte.

¹⁹ Prisioneiro de Auschwitz, o garoto sem nome que foi apelidado Hurbinek não chegou a aprender a falar. Ele perambulava entre os prisioneiros, tentando pronunciar algumas palavras ininteligíveis: *mass-klo, mastiklo*.

²⁰ Segundo Primo Levi, “Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por minhas palavras”. (LEVI, Primo. In: AGAMBEN, 2008, p.47),

No que se refere à História, ao registrar os acontecimentos, um narrador pretensamente neutro, muitas vezes distanciado temporal e culturalmente do evento, silencia vozes que deveriam fazer-se ouvir, ao mesmo tempo em que evidencia outras menos significativas. São esses silêncios que se vozeiam na ficção de Manuel Rivas. A ele, interessa-lhe o não dito, o mal dito, o não ouvido, o que foi propositalmente omitido, mas que está “arquivado” na memória coletiva, nos lugares de memória, que são matéria de recordação – voluntária ou não; traumática como a queima de livros de que trata *Los libros arden mal*, ou nostálgica como a relação amorosa de Daniel da Barca e Marisa Mallo, em *El lápiz del carpintero*.

A polarização tradicional entre sentimentos como amor e ódio é relativizada e cede lugar à confluência, ao diálogo. Ainda que o eixo das narrativas seja a relação conflituosa entre algumas personagens, em função das ideologias dos *bandos* a que pertencem, as “oposições” são dispostas lado a lado no mesmo ambiente, porque é esse espaço geopolítico que os espanhóis necessitam dividir e nele conviver. É esse o *habitat* do Homem em estado de guerra. Nele, o compatriota é submetido; a morte é banalizada; o Homem se desumaniza, mas a ficção consegue subverter esse *status quo*, “construindo” sujeitos capazes de amar – apesar da guerra que promovem. Se comumente se pensa que o vencedor tende a esquecer e a vítima a relembrar, a prolongar o luto exilado no trauma, na obra rivasiana,²¹ sobretudo em *El lápiz del carpintero*, há uma subversão desse paradigma, já que as reminiscências partem do vencedor – Herbal – o carrasco do protagonista Daniel da Barca. Mas, neste caso, o vencedor, como ocorre com o vencido, não se esqueceu do passado.

1.3 Para não se esquecer de lembrar

Muito se tem escrito, filmado, noticiado e encenado sobre a GCE. A Literatura, desde a eclosão da guerra, funcionou como uma janela de observação do horror fratricida. Durante e após o término do conflito, quando da implantação do totalitarismo

²¹ Vale reforçar que quando me refiro à “obra rivasiana”, estou embasando meus argumentos majoritariamente nos dois livros aqui apresentados para análise (*El lápiz del carpintero* e *Los libros arden mal*), embora, dada a recorrência do tema, a referência possa ser extensiva a outros textos do mesmo autor com abordagem da GCE.

franquista, muitos escritores, intelectuais e ativistas republicanos foram enviados ao exílio, como é o caso do protagonista de *El lápiz del carpintero*, que passou a viver no México. O Governo mexicano, apoiador da causa republicana espanhola, concedeu asilo político a vários intelectuais, artistas, escritores, cineastas, etc., destacando-se entre eles: Luis Cernuda, Max Aub, León Felipe, Juan Rejano, Joaquim Xirau, María Zambrano, José Gaos, Pedro Garfias, María Luisa Algarra e Luis Buñuel, que, repudiados ou banidos pela ditadura de Franco, contribuíram muito ativamente para o enriquecimento da cultura mexicana. Mas houve também estrangeiros importantes como Pablo Neruda, César Vallejo, dentre outros, que se ocuparam em defender com a arte a causa republicana.

Na literatura espanhola contemporânea, sobretudo no período pós-franquismo, há grandes nomes, e entre eles Manuel Rivas ocupa atualmente uma posição de destaque, sendo considerado o autor de língua galega mais lido na Espanha e também no estrangeiro.

Sempre que, em entrevista, é questionado sobre a recorrência da GCE em sua obra, Rivas admite ter interesse em abordar esse tema por tratar-se de uma questão problemática para a cultura. E cultura, nesse contexto, tem a ver com a política da memória histórica, da identidade, das manifestações linguísticas, enfim, com a cultura em sentido lato. As respostas mais contundentes, porém, estão em suas obras, cujos narradores nascem, quase sempre, dentre os vencidos, os que foram emudecidos à bala durante o conflito, ou pela truculência da opressão militar do pós-guerra. Além disso, ele não responde apenas oralmente ou via literatura, mas também com a sua presença física em eventos que reivindicam o não esquecimento, assim como a não repetição do passado. Ele se inscreve, então, como homem do seu tempo, mas conectado com o tempo do outro, esse outro plural que deixou como herança para as gerações seguintes uma ferida que resiste em cicatrizar-se, uma memória que requer uma constante vigília.

Os narradores das rememorações (inventadas ou não), ao assumirem o papel de personagens que supostamente testemunharam ou protagonizaram os acontecimentos, falam a partir de uma visão idiossincrática – circunstância que o sociólogo Maurice Halbwachs, pioneiro em produzir um trabalho teórico sobre a memória coletiva – chama de “intuição sensível” (HALBWACHS, 2004, p. 41). Essa percepção é, na verdade, ressonância da memória coletiva, porque é dela que advém a memória individual. Nesta

perspectiva, a GCE faz de cada espanhol, como é o caso do nosso autor, independentemente de ter experienciado ou não aquele acontecimento, um sujeito que se insere retrospectivamente no conflito.

Se passados setenta anos, as novas gerações tendem ao esquecimento, há por outro lado, um grupo remanescente de “soldados da memória” que continua lutando com armas literárias (ou de quaisquer outras artes) para que tragédias dessa magnitude só sejam reencenadas nos romances e nas telas de cinema ou de televisão, e com intuito de repensar e esclarecer. Entidades como a Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica²² estão engajadas num trabalho de pesquisa e organização da memória da GCE. Atualmente, como se pode acompanhar pela mídia espanhola, está ocorrendo um embate no alto escalão do Judiciário da Espanha acerca da abertura das covas comuns onde foram enterradas as vítimas republicanas da guerra. Mal cicatrizada, a velha ferida volta a sangrar memórias incômodas para ambos os oponentes. Se por um lado os familiares dos republicanos querem, após a exumação, dignificar seus mortos com um sepultamento descente, os adeptos do ideário franquista preferem deixá-los sem identificação, proscritos, esquecidos. O lastimável é que ainda haja predileção de certos setores da sociedade pela desmemorização dos silenciados. Fica evidente, também, que a luta entre o esquecimento e a lembrança não ocorre apenas na memória de cada sujeito, mas exterior a ela, e de forma institucionalizada. Há, por parte do Estado espanhol, uma tentativa de inversão da realidade: como a memória sobre a GCE é coletiva, ele quer impor um esquecimento também coletivo.

Em defesa da não reincidência de barbáries daquela natureza, não se pode esquecer-se de lembrar e assumir, efetivamente, uma postura contra as políticas institucionais favoráveis ao apagamento da memória de um passado, que aos vencedores não interessa rememorar, mesmo porque muitos continuam no poder, ou, parafraseando Benjamin, continuam vencendo.

²² Para mais informações sobre essa questão, consultar a página oficial da ARMH: <www.memoriahistorica.org>.

1.4 Leitura das leituras

A análise dos elementos das narrativas se dará a partir de teorias e postulações relacionadas aos tópicos: memória, História, ficção e seus correlatos. Para tal, o Capítulo Primeiro investigará: **a)** os conceitos e usos da memória coletiva, testemunhal, herdada, histórica, e a forma como essas diversas modalidades de remissões se manifestam e se estabelecem como narrativas ficcionais de mesma temática, pensando na intencionalidade do autor, nas estratégias para a construção de personagens que transitam pelo universo da História e da ficção; **b)** quais são os meios de detecção da memória cultural nas narrativas rivasianas; **c)** de quais “vazios” e de que “zonas de penumbra” essas obras tratam, e por que o autor atribuiu-lhes fundamental importância relativamente à História; **d)** em que medida a aglutinação de História, memória e ficção contribui para a atualização/presentificação e prolongamento do luto e, naturalmente, para o não esquecimento por parte das novas gerações, de eventos catastróficos como foi a GCE, que grande parte da mídia e projetos políticos de institucionalização da amnésia tentam efetivar. Para tal abordagem, esses tópicos terão como suporte teórico: Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Paul Ricœur, Márcio Seligmann-Silva, Pierre Broué & Émile Témime, Juan José Saer e Luís Costa Lima.

O Capítulo Segundo tratará da estrutura das narrativas no tocante à linguagem, às vozes (polifonia, dialogia), à forma, ao tempo, ao caráter fragmentário, às inserções de mitos, provérbios populares, enfim à identidade e ao ideário galego/espanhol que dão corpo às histórias da História a partir da memória cultural. Essa abordagem será ancorada em nomes como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Wolfgang Iser.

No Capítulo Terceiro será efetivada a análise das duas obras com o devido subsídio da fortuna crítica, como Isabel Castro Vázquez, teorias, postulados, textos paradigmáticos, entrevistas concedidas pelo autor, enfim com toda a coletânea de conhecimentos que possibilitem tecer uma resposta para as questões que o autor formula para si, e que responde, implicitamente, com sua obra, deixando ao leitor a tarefa de encontrá-la nas vozes dos muitos narradores que integram as obras.

Como conclusão, o *corpus* será inventariado para reafirmação do que foi abordado ao longo das reflexões e como isso foi dissertado para materializar-se em uma escrita-resposta às proposições apresentadas inicialmente acerca dos conceitos de

“vacíos” e de “zonas de penumbra”, pensando que, no plural, esses termos singularizam a História Oficial na medida em que remetem à ideia de um mosaico textual. Por outro lado, muitas dessas peças (ou “cacos”, pensando benjaminicamente), encontram-se obscurecidas pelos malabarismos discursivos dos vencedores que reservaram aos vencidos um lugar recôndito nos subterrâneos da memória histórica.

Capítulo primeiro

2. A transcrição da memória e a reinvenção do passado

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu “ler levantando a cabeça”?

Roland Barthes

As reflexões que esta dissertação propõe lançam suas raízes para além do âmbito historiográfico e do texto ficcional. As obras literárias aqui analisadas, sobretudo *El lápiz del carpintero*, apresentam algumas cenas similares aos relatos históricos oficiais compendiados pelos “historiadores” (franquistas) ou pelos que cultivam empatia com os dominadores, como se observa em Walter Benjamin (1985), na sétima Tese “Sobre o conceito de história”. Suplementando a abordagem de eventos relacionados ao conflito bélico, penetram o cerne da cultura popular e a identidade galega, além de empreender incursões pela alma humana e pelas reações a ela subjacentes quando submetida a cataclismos e a situações limítrofes.

O que faz Rivas, no âmbito ficcional, a partir de reminiscências referenciadas na guerra é um exercício de rememoração voluntária dos eventos experienciados por gerações antecedentes à sua, mas que, em virtude do seu vínculo identitário, estas acabam sendo tomadas como próprias, configurando-se como herança cultural. São, portanto, experiências indiretas: não “vivas”, mas “vivíveis”.

Os relatos de Rivas, ao mesmo tempo em que lembram algumas passagens da História esquecem, propositalmente, outras, por dois motivos: primeiro porque não se filiam ao gênero “romance histórico”, e depois, devido ao fato de que é exatamente o esquecimento, também voluntário (porque a ficção é efetivamente uma escolha consciente, uma criação), que cede lugar à invenção de outra possível “verdade” a respeito do que aconteceu ou do que era passível de acontecer durante o confronto e no período pós-guerra.

2.1 Pressupostos para se ler a obra rivasiana sobre a guerra da Espanha

Partindo da tríade: História, memória e ficção, a primeira questão que aqui se formula é: qual seria o conceito de ficção melhor aplicável a obras literárias que reinventam a realidade, considerando-se que aos eventos factuais, ou mais especificamente aos acontecimentos imortalizados pela História oficial e pela memória coletiva, o ficcionista acrescenta, exclui, relê, enfim, manipula artisticamente, utilizando-se da licença poética que lhe é própria? Esta indagação conduz a uma segunda interrogativa: que nível de importância se pode atribuir à ficção como elemento decodificador da memória cultural, pressupondo que a “invenção” do ficcionista tem como paradigma o mundo empírico e é, em certa medida, uma resposta a autoquestionamentos, que inclusive coincidem com anseios coletivos, conscientes ou não? É certo que à obra de Manuel Rivas subjazem respostas a essas provocações, razão pela qual me propus a identificá-las nas narrativas anunciadas. Mas antes, a título de autoinstigação, me proponho uma reflexão: por que essas obras, ao mesmo tempo em que deleitam pelo viés poético, inquietam pelo aspecto dramático e provocam o leitor a verificar o que há por trás das cortinas do texto? Personagens históricos reais (muitos deles o são) narrando desde um lugar verificável, empiricamente, uma história com eventos já documentados ou propositalmente omitidos pela História? Sem dúvida, também isso, além do jogo articulado pela linguagem entre o erudito e o informal, entre o histórico e o mítico, enfim entre o que é necessário lembrar para que o passado subsista, e o que pode ser esquecido porque não interfere efetivamente no futuro.

O procedimento da escrita rivasiana, apresenta, por outro lado, aspectos análogos aos que Benjamin postula para a História. Essa sintonia pode ser verificada, por exemplo, a partir da visão expressa na sexta Tese “Sobre o conceito de história” em que trata da articulação histórica do passado, partindo do presente, mas não como resgate integral dos acontecimentos. Neste caso, somente as lembranças significativas no “agora” e relacionáveis com o passado deveriam ter lugar na História, fraturando, desta forma, o tempo homogêneo hegeliano. A ênfase de Benjamin está, se poderia dizer, na tensa expectativa de que o inimigo que venceu continua na espreita, pronto para aniquilar, “agora”, a memória dos derrotados. Nesse sentido, ele argumenta que

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1985)

Para esse pensador, o antigo *status* “diarístico” da História, em que se identifica o caráter cronológico da narrativa, ao estilo do *Livro do Gênesis*,²³ prevalente pelo menos até o século XIX, deveria dar lugar a uma abordagem em que os fatos históricos relevantes sejam acessados na memória por meio de reminiscências quando na iminência de uma catástrofe; quando se manifesta o “perigo”, que neste caso representa a possibilidade do esquecimento definitivo ou o apagamento da memória e, conseqüentemente, da não redenção dos vencidos.

Nas obras de rivasianas ambientadas na guerra, é recorrente o fato de alguns narradores se veem frente a esse “perigo” para o qual alerta Benjamim. O conto “La lengua de las mariposas” (RIVAS, 2000), cuja história se passa em um vilarejo galego, relata os momentos iniciais da GCE. O protagonista Moncho, percebendo algo diferente no seu ambiente cotidiano, pressente uma catástrofe iminente ao observar o estranho comportamento da personagem Cordeiro, um jardineiro a quem ele jamais havia visto sentado em um banco de jardim, agir de maneira incomum: nesse dia ele sentou-se e “miró hacia arriba, con la mano de visera. Cuando Cordeiro miraba así y callaban los pájaros, era que se avecinaba una tormenta”²⁴ (RIVAS, 2000, p. 35). Ocorrido em julho de 1936, esse evento ficou registrado na memória do garoto Moncho, pois, ato contínuo, os soldados de Franco invadem a vila e levam presos, dentre outros republicanos, o seu amigo e professor, Don Gregorio. Essa cena traumática, que marca as primeiras ofensivas truculentas da sublevação franquista, se repetiu em muitos outros povoados e cidades da Espanha e coincide com o contexto e época da queima de livros de que trata *Los libros arden mal* (2006). Esses incidentes são eventos importantes que prenunciam os três anos de guerra que, efetivamente, devastam a Espanha nos anos de 1936 a 1939.

Como se verá adiante, Dr. Daniel da Barca, protagonista de *El lápiz del carpintero* (2005), além das tribulações diárias de médico, vividas nas prisões onde era diuturnamente vigiado pelo guarda civil Herbal, foi por duas vezes submetido ao limite

²³ BÍBLIA SAGRADA (O primeiro livro de Moisés chamado GÊNESIS).

²⁴ “[Cordeiro] olhou para cima, usando a mão como viseira. Quando Cordeiro olhava assim e os pássaros calavam, era que se aproximava uma tormenta.”

extremo do “perigo”: numa ocasião, salvando-se da morte pelo pelotão de fuzilamento, e em outra, do “paseo nocturno” ou “sacas nocturnas”.²⁵

Já em *Los libros arden mal* (2006) são os livros os submetidos ao “perigo” do sacrifício (pelas chamas). Alguns são salvos porque “arden mal”, ou metaforicamente, porque é impossível destruir uma obra de grande relevância. Ainda que ela seja consumida enquanto objeto inflamável, o seu conteúdo estará a salvo porque as ideias que dele emanam já estarão difundidas.

O escritor venezuelano Fernando Báez, experiente estudioso de destruições de livros ao longo da História, relaciona a eliminação de livros à da memória e defende, em *História universal da destruição dos livros* (2006),²⁶ o seguinte argumento:

[A] teoria de que o livro não é destruído como objeto físico, e sim como vínculo de memória. John Milton, em *Aeropagítica* (1644), sustentava que o que se destrói no livro é a racionalidade que ele representa: “Quem destrói um bom livro mata a própria Razão. O livro dá consistência à memória humana. (BÁEZ, 2006, p. 24)

Dessa forma, numa relação metonímica, livro remete a autor, e este a determinado pensamento que pode apontar para a redenção ou condenação de certa ideologia ou consciência sociocultural e política. Daí o julgamento mais que simbólico em que o livro pode ser salvo ou condenado a arder nas chamas, como se se tratasse de um ato inquisitorial cuja absolvição ou condenação corresponderia a um acórdão proferido ao autor/herexe, que no contexto do que viria a redundar na GCE significava um subversor do *status quo* da Espanha monarquista conservadora ou, em outras palavras, um republicano.

As fogueiras de livros foram apenas as primeiras chamas a incendiar a Espanha. Após elas, outras, ainda mais catastróficas devastaram grande parte da população e da riqueza artística e sacra espanholas. Como havia profetizado o poeta judeu alemão Heinrich Heine: “onde começam a queimar livros, terminam queimando homens” (“Almanson”, 1821), quando Hitler acendeu a fogueira da intolerância, nela foram destruídos livros em praça pública, e logo depois, também os homens foram condenados

²⁵ O passeio noturno (ou retiradas noturnas) consistia em retirar o prisioneiro da sela, no meio da noite, como se fosse para um passeio na praia ou lugar ermo, onde era covardemente executado.

²⁶ Nessa obra, Fernando Báez, escritor venezuelano, obstinado estudioso do assunto, faz um complexo inventário da destruição de livros ao longo da História, por razões várias, desde a antiguidade suméria até os dias atuais.

aos fornos dos campos de concentração. Destruição de livros como a patrocinada por Hitler, na Alemanha, e por Franco, na Espanha, tem ocorrido desde remotos séculos, como inventaria Fernando Báez. Ele aponta que “destruir [livros] é assumir o ato simbólico da morte a partir da negação daquilo que é representado” (BÁEZ, 2006, p. 24). Com base nesse pensamento, os sublevados pensavam estar queimando os republicanos e com eles a Segunda República.

2.2 Memória das memórias e a escrita das vozes

Escrever é sempre reescrever, arranjar as palavras com uma configuração diversa: resignificá-las. Toda escrita é, em última instância, o ato de rasurar uma escrita anterior, enfim, um palimpsesto. Partindo dessa premissa, resulta difícil não lembrar que “o mundo da obra é um mundo total onde todo o saber (social, psicológico, histórico) tem cabimento, de modo que a literatura tem para nós essa grande unidade cosmogônica de que fruíram os antigos gregos” (BARTHES, 2004, p. 4). Por isso mesmo Roland Barthes atribui à literatura o poder aglutinador de todos os saberes, o que a coloca em um patamar superior em relação aos demais. Este autor postula ainda que,

Como a ciência, a literatura é metódica: tem os seus programas de pesquisa, que variam conforme as escolas e conforme as épocas. [...] Como a ciência, a literatura tem a sua moral, certa maneira de extrair da imagem que ela se propõe do seu próprio ser, as regras do seu fazer e de submeter, conseqüentemente, os seus empreendimentos a certo espírito absoluto (BARTHES, 2004, p.4).

Neste artigo de Barthes, intitulado “Da ciência à literatura” (BARTHES, In: *O rumor da língua*, 2004), se verifica a avaliação equitativa entre ciência²⁷ e literatura, o que conduz a se refletir sobre a questão da verdade ou o grau de “realidade” potencializada pela visão científica e literária. A tradição fez com que se cristalizasse o pensamento que a História é impessoal, trata de fatos, de eventos que aconteceram em determinado tempo e em certo lugar, localizável geograficamente. Em contrapartida, é

²⁷ Neste contexto, os termos “ciência” e “História” são equivalentes.

senso comum tomar-se a ficção (ou literatura) como narração de “ato fingido” (ISER, 1999, p. 65-77), não factual (como, de fato, é). Mas muitos dos elementos que estruturam ambos os gêneros são recorrentes nos dois. À literatura lhe são próprios os espaços pantanosos e resvaladiços da imaginação, da invenção de verdades. A História, ainda que se pretenda objetiva, busque narrar apenas os eventos, de fato, acontecidos e tenha um caráter científico, apresenta, contudo, marcas de ficcionalidade, além de ideológicas. A questão é: quem narra a História?

Na sétima Tese “Sobre o conceito de história” (1940) Benjamin dicotomiza as persoagens da História, caracterizando-os como vencedores e vencidos, ou opressores e oprimidos, sendo que estes “vivem o estado de exceção” imposto por aqueles. E o mais assombroso, observa Benjamin, na oitava Tese, é

o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (BENJAMIN, 1995).

Diante desse pensamento filosófico, faz-se necessário “criar um novo conceito de história que corresponda a essa realidade” (BENJAMIN, 1995). Por isso, em contraposição ao conceito de História como progressão, como um contínuo cronológico postulado, dentre outros, por Hegel, cujas ideias prevaleceram até o século XIX, destacou-se, no século XX, o pensador alemão Walter Benjamin, que a observou sob a perspectiva de uma visão do passado como um princípio de crise aplicada ao progresso. Sob esse ângulo, ela se daria a conhecer por fragmentos temporais representativos, já que cada evento histórico isolado, por estar inserido no mundo, reflete esse mundo. Daí Popper, citado por Herráez, dizer que “la historia de la humanidad no existe, solo existe un número indefinido de historias de toda suerte de aspectos de la vida humana” (HERRÁEZ, s/d, p. 4).²⁸

Mas retomemos Benjamin. Em 1942, portanto em meio à Segunda Guerra Mundial que o levava ao suicídio, apareceram pela primeira vez, na *Revista do Instituto de Pesquisa Social*, as Teses “Sobre o conceito de história” (1940), em homenagem ao

²⁸ “A história da humanidade não existe, o que existe é um número indefinido de histórias com os mais diversos aspectos da vida humana”.

pensador, morto em 1940. Sabe-se que essas Teses não tinham um caráter dogmatizante acerca da história. Eram, sim, um esboço do seu pensamento sobre uma visão inovadora, uma ruptura diante do quadro belicoso que se lhe apresentava naquele momento histórico tempestuoso, que ele metaforizou como a imagem do “Anjo da história” (*Angelus Novus*, 1932, de Paul Klee). Embora não estivessem revestidas de um teor definitivo enquanto escrita publicável, após sua publicação elas, diante da possibilidade de ascensão do nazismo, ganharam grande relevância, pela profetização da iminente catástrofe que viria a ser Auschwitz.²⁹

Jeanne Marie Gagnebin observa, a propósito dessas Teses, que

Não é um texto escrito na serenidade de um gabinete, mas em um quarto de exílio: ele pede aos leitores que não procurem por soluções ou respostas, mas que aceitem o fim de suas certezas sobre o curso da história e a formulações de questões novas, mesmo que continuem sem resposta. (GAGNEBIN, 1999, p. 27)

Em função do hermetismo de tais escritos, esta estudiosa de Benjamin se questiona, e ao mesmo tempo defende a hipótese de que

as dificuldades desse texto não provém tanto da ousada imbricação de motivos teológicos e materialistas, mas muito mais da exigência de um pensamento simultaneamente teórico e político, que coloque uma questão historiográfica precisa – o que é a “verdadeira imagem do passado”? – e, ao mesmo tempo, uma questão política no presente – como instaurar “o verdadeiro estado de exceção”, como lutar verdadeiramente contra o fascismo? Em outros termos, as questões historiográficas em relação à “articulação histórica do passado” são inseparáveis da posição tanto da hermenêutica quanto da política do historiador, daquele que escreve “para o seu presente”. Não se trata, então, de adquirir um conhecimento isento, dito objetivo, do passado, mas de articular passado e presente de tal maneira que ambos sejam transformados (GAGNEBIN, 1999, p. 27-28).

O que se depreende da obra de Manuel Rivas, ao relacioná-la a esses postulados é que para se visualizar a “verdadeira imagem do passado”, há que se empreender incursões pelas lacunas das narrativas históricas franquistas apontadas como registro oficial dos acontecimentos bélicos, e pelos procedimentos políticos adotados pelo poder despótico que se seguiu à vitória do “bando” de Franco. E considerando que a premissa

²⁹ A construção do campo de concentração de Auschwitz aconteceu entre o final de 1939 e o início de 1940, coincidindo com o final da Guerra Civil Espanhola e o início da Segunda Guerra Mundial, logo após o acordo de não agressão firmado por Stalin e Hitler (URSS e Alemanha).

“articular passado e presente de tal maneira que ambos sejam transformados”, como posto por Gagnebin ao ler Benjamin, seja adotada produtivamente pela História, há que se ter uma nova visão teórica e admitir uma filosofia que valide a relação entre esses dois períodos históricos. Da mesma forma, a validação das narrativas ficcionais, que se norteiam pela verificabilidade do que a História registrou ou omitiu, a exemplo das rivasianas, devem passar por questões de ordem teórica e política para que passado e presente não se mostrem desvinculados, mas ao contrário, seja uma articulação de ambos, e que o conhecimento de um ofereça subsídios para intervenção no outro. Sob essa perspectiva, a filosofia da História de Benjamin, coincide com o exercício ficcional de Rivas, na medida em que o foco está na “transformação” simultânea do presente (o tempo em que se enuncia) e do passado (o tempo da memória que gera a enunciação).

2.3 Ficção (ou outras possibilidades de “verdade” histórica?)

Em *El concepto de ficción* (1997), o escritor e crítico argentino Juan José Saer postula que “el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad”³⁰ (SAER, 1997). Ele completa o argumento dizendo que “podemos afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad”³¹ (SAER, 1997).

Essas postulações conformam bem a obra ficcional de Rivas, na medida em que a matéria memorialística com que ele a compõe busca, em comunhão com eventos históricos e fictícios, produzir um efeito de verdade. De forma que, referenciando-se em SAER (1997), pode-se dizer que as narrativas rivasianas não se pautam por uma escrita contestatória, mas suplementaria à narração oficializada por historiadores. Muitos dos acontecimentos históricos abordados são dados que não se prestam para corroborar, contestar ou reescrever, mas se apresentam como uma nova inscrição da memória coletiva, que tende, se não exercida voluntariamente, a entrar em um estado de

³⁰ “O rechaço escrupuloso de todo elemento fictício não é um critério de verdade.”

³¹ “Podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário de ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito suspeito de tergiversar a verdade”.

sonambulismo.³² É, enfim, uma “versão” ficcional que engloba fragmentos “reais” e histórias que a História omitiu. A intencionalidade desse escritor subjaz, portanto, não em negar ou repetir a narrativa oficial, mas em, partindo do presente, suscitar reflexões sobre o que ele chama de “zonas de penumbras” – eventos que são apenas entrevistos através de uma memória coletiva que está submersa nos “vazios” dos registros históricos. O seu desafio é, então, atribuir um caráter de verificabilidade aos pontos obscuros das narrativas ficcionais relativamente à História oficial. Para tal, parte da premissa de que a imposição daquela “verdade” unilateral dos vencedores silenciou os vencidos, comprometendo a credibilidade de eventos do passado.

Observando SAER (1997) quando ele acentua que “la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable”,³³ nota-se que várias cenas ficcionais são identificáveis nos relatos históricos. Em *El lápiz del carpintero*, por exemplo, se lê:

En la cárcel de Coruña había cientos de presos. Todo parecía funcionar de forma organizada, más industrial. Incluso las sacas nocturnas. Lo solían llevar a morir muy cerca del mar. Durante las descargas, las aspas de luz del Faro Hércules hacían resplandecer a los fusilados que llevaban camisa blanca. [...] Entre las diversiones de los paseadores nocturnos figuraba la de la muerte aplazada. A veces, entre los prisioneros escogidos para ser asesinados, sobrevivía alguno al que le tocaba una bala de fogueo. Y esa suerte, esa vida por azar, hacía todo más dramático, antes y después. Antes porque una mínima y caprichosa esperanza perturbaba como guijarros en el camino la compasión de los que iban en la cordada. Y después, porque el que volvía certificaba el horror con el espanto de sus ojos³⁴ (RIVAS, 2002, p. 63).

Para a memória dos sobreviventes da guerra, como é o caso de Daniel da Barca – o protagonista de *El lápiz del carpintero* – esse é o relato de uma reminiscência, que, embora revele sorte, entra, também no rol dos eventos traumáticos, porque quem não morria via com os próprios olhos o horror de tantos corpos expostos como troféu de

³² Faço referência ao livro *Terra sonâmbula* (1995), de Mia Couto, que trata da memória da guerra civil moçambicana. A personagem Muidinga, um garoto desmemoriado e sem referências familiares e sociais, faz uma viagem com o velho Tuahir, o detentor da memória, em busca de seus pais. O itinerário dessa viagem é uma apresentação, ao garoto, do que foi a guerra que civil de Moçambique.

³³ “A credibilidade do relato e sua razão de ser correm perigo se o autor abandona o plano do verificável.”

³⁴ “Na prisão de A Coruña havia centenas de presos. Tudo parecia funcionar de forma organizada, mas industrial. Inclusive as retiradas noturnas. Costumavam levar os prisioneiros para que fossem executados bem próximo ao mar. Durante o tiroteio os raios de luz do Farol Hércules refletiam nos fusilados que usavam camisa branca. Entre as diversões dos passeadores figura a da morte adiada. Às vezes, entre os prisioneiros escolhidos para ser assassinados, sobrevivia algum a quem lhe cabia uma bala de raspão. E essa sorte, essa vida fortuita, fazia tudo mais dramático, antes e depois. Antes, porque uma mínima e caprichosa esperança perturbava como pragas no caminho da compaixão dos que iam sujeitados por uma corda. E depois, porque quem voltava se certificava do horror com o espanto dos próprios olhos.”

covardia. Mas essa imagem é um trauma que não se limita a quem vivenciou a catástrofe – repercute em gerações posteriores à GCE, como é o caso do autor em pauta, que perdeu parentes e compatriotas vitimados por esse tão extremado horror. Sempre que ocorriam tais passeios noturnos, a praia amanhecia povoada de corpos, invariavelmente com a cabeça perfurada por balas. Da Barca sobreviveu, milagrosamente, ou quiçá apenas ficcionalmente, para, como testemunhou Primo Levi os horrores de Auschwitz, testemunhar a desumanidade e o fratricídio praticados durante a GCE.

Essa cena foi pintada com tintas ficcionais, mas não destoa da que a História registrou com as cores da “verdade”. Em *La revolución y la guerra de España*, os historiadores Broué e Témime relatam o *modus operandi* da execução de adversários políticos enquanto durou a guerra, e que continuou sendo praticada nos anos franquistas. Conforme narram,

El paseo se desenvolvía casi siempre conforme a la misma trama siniestra: la víctima, designada por un comité de “vigilancia” o de “defensa” de un partido o de un sindicato, era detenida en su casa, en la noche, por hombres armados, se la llevaba en coche lejos de la ciudad y se la abatía en un rincón aislado. De esta manera perecieron, víctimas de verdaderos arreglos de cuentas políticos, los curas, los patronos, pequeños y grandes, los hombres políticos, burgueses reaccionarios, todos aquellos que, en un momento u otro, disputaron con una organización obrera, jueces, policías, guardias de cárcel, soplones, atormentadores, pistoleros o, más simplemente, todos aquellos que una reputación política o una situación social señalaron de antemano como víctimas³⁵ (BROUÉ y TÉMIME, 1979, Tomo 1, p. 137).

Como pode ser constatado pela observação dos dois fragmentos acima – o primeiro ficcional e o outro histórico – há que se admitir a proximidade entre eles, o que prova a relação de contiguidade entre Literatura e História, e reforça a ideia de que Rivas, embora ficcionalize, inscreve as suas narrativas no âmbito do “verificável” de que trata SAER (1997).

³⁵ “O passeio acontecia quase sempre conforme a mesma trama sinistra. A vítima, designada por um comitê de vigilância ou de defesa de um partido ou de um sindicato, era detida em sua casa, à noite, por homens armados, que a levavam de carro para longe da cidade e a abatiam em um lugar isolado. Dessa maneira pereceram, vítimas de verdadeiros acordos de contas políticas, os padres, os patrões, pequenos e grandes, os homens políticos, burgueses reacionários, e todos aqueles que, em um momento ou outro, disputaram com uma organização operária, juizes, policiais, carcereiros, alcaguetes, torturadores, pistoleiros, ou simplesmente todos aqueles que uma reputação política ou uma situação social marcaram, de antemão, como vítimas.”

As reminiscências imaginadas por Rivas ocorrem no presente, no momento em que são trasladadas para a escrita literária, mas estão voltadas sempre, como o rosto do “anjo da história”, para o passado historicizado e para eventos esquecidos. E como o esquecimento é inerente à memória, as lembranças, seja na narração histórica que Benjamin propõe ou na ficção que Rivas escreve, não apresentam a íntegra do que foi “arquivado”. Neste caso, o registro do passado oscila entre o que aconteceu e o que deve ter acontecido, remetendo ao que teoriza Wolfgang Iser, em *Atos de fingir* (1999) ao discorrer sobre o que ele chama de “discurso encenado”. Ainda neste texto, o autor postula, a propósito da recepção do texto ficcional, que

A teoria do efeito estético se destinava inicialmente a estabelecer em que medida leitores de textos literários estariam engajados numa atividade mediante à qual esse “fingimento” (“*make-believe*”), que é a literatura, chegava a realizar-se plenamente. Tal “fingimento” nos leva como leitores a certos atos e parecemos apreciar tal atividade, apesar de saber que se trata de uma ilusão. E se gostamos de viver uma experiência nesse reino ilusório, isso talvez revele algo sobre nós. Henry James disse uma vez que uma obra de ficção sempre significava viver outra vida (ISER, 1999, p. 65-66).

Diante de uma “verdade” inusitada, é comum se utilizar a expressão: “não é possível que isso seja verdade!”. Comportamento similar ocorre quando, frente a uma ficção muito bem fundamentada no que Saer denomina “verificável”, o leitor, mesmo ciente do *status* ficcional do que está lendo, se deixar transportar para o universo ilusório que a narrativa lhe oferece. Como assinalado por Iser ao lembrar Henry James, os operadores ficcionais proporcionam a possibilidade de uma experiência virtual, mas com emoções semelhantes às da vida real. Com efeito, ao aceitar o pacto ficcional, o leitor finge que não está diante de um “fingimento” e toma o ilusório como uma revelação verdadeira, a ponto de a ilusão proporcionar uma vivência, ainda que como ato fingido. E se para Henry James (*apud* ISER, 1999, p. 65-66), a obra de ficção significa “viver a vida outra vez”, é válido dizer que uma escrita, mesmo ficcional (fingida), convence pelo efeito estético de uma “verdade verificável”, embora não propriamente empírica.

A História, por sua vez, ainda que ciência, é também discurso. E como tal pressupõe um narrador/historiador, que apesar da impessoalidade e da objetividade com que busca narrá-la, não consegue eximi-la de algum substrato de ficcionalidade. A ficção, ao contrário, é, por sua própria natureza de gênero, um ato revestido de

intencionalidade, porque a intenção do autor (e aqui evidencio Manuel Rivas) é inventariar as memórias das vítimas e das testemunhas com vistas a valorar a identidade do povo galego, suas reivindicações em prol da autonomia política da *Galicia* e a resistência, que a duras penas o regime republicano implantou e o defendeu com máximo empenho, entendendo-o como o regime mais justo e, portanto, como meio adequado para a promoção da justiça social numa região que buscava melhores condições de vida para o povo.

Para tratar do antagonismo entre nacionais e republicanos sem lançar-se a um discurso panfletário, Rivas escreve dentro de uma estética que pode ser analisada sob a perspectiva do dialogismo bakhtiniano, abrindo espaço para que ambos os representantes se manifestem no espaço do embate. Em *El lápiz del carpintero*, sua estratégia foi fazer da personagem Herbal – um partidário franquista – o responsável pela apresentação da história do republicano Daniel da Barca, e engendrar um discurso que evidenciasse as ideologias de ambos os “bandos”, mas que se pudesse perceber nas entrelinhas o caráter, digamos politicamente superior, do regime republicano em relação ao desejo de retorno dos nacionais conservadores ao poder.

Ao configurar sua escrita dentro do regime da “ciência das relações”, que Mikhail Bakhtin concebeu como “dialogismo”, conforme aponta sua estudiosa Irene Machado (1995), Rivas adota

Um modo de sistematização do conhecimento, de ordenação das partes num todo e de construção da percepção, o *dialogismo*, [que] se fundamenta não só como categoria estética, mas também como um princípio filosófico que orienta um método de investigação (MACHADO, 1995, p. 36).

Com efeito, é importante ressaltar que Rivas, sobretudo em *El lápiz del carpintero*, busca conhecimentos em várias fontes (pesquisa histórica, entrevista com sobreviventes, memória coletiva, etc.) para organizar a narrativa de forma a permitir que apenas os eventos relevantes, no presente, sobre o tema abordado (GCE) sejam objeto da “sua história”. Nesta, os diversos narradores que efetivam o discurso não obedecem a uma disposição hierarquizada, o que resulta na relativização entre os saberes oriundos da História, como a registrada por Broué e Témime (1979) e as recordações manifestadas por meio da oralidade, seja diretamente pelo testemunho de sobreviventes ou pelos “herdeiros” de suas memórias. Inclusive, na seção “agradecimentos”, da 1ª

edição argentina da Editora Punto de Lectura (2002), dentre as referências à origem desse romance, Rivas agradece a Dionisio Pereira, V. Luis Lamela e Carlos Fernández pelas “investigaciones históricas” que o ajudaram a compor o texto literário em questão.

Sua obra ficcional é produzida, assim, dentro de uma estética que percorre caminhos que passam por algumas validações, mas principalmente por questionamentos, relativamente ao tema abordado – no caso, a memória da GCE, ou mais especificamente, por certos eventos nela contidos, que são trabalhados artisticamente: reconfigurados.

A partir do século XIX, os métodos historicistas ao estilo hegeliano começavam a desgastar-se, exigindo, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), uma nova “fórmula” para registro dos fatos históricos. Em 1940, Walter Benjamin escreve, segundo se comenta, sem intenção de publicar, as Teses “Sobre o conceito de história”, que divulgadas postumamente, darão um novo direcionamento à questão da historiografia. Se sob a perspectiva benjaminiana a escrita da História passa pelo viés teórico-filosófico, há, por outro lado, quem a pense no âmbito da arte. Segundo o historiador Hayden White, por exemplo, em “O texto histórico como artefato literário” (WHITE, 2001, p. 97-116), a História ou narrativa histórica é também produzida de forma artística, podendo, portanto, ser pensada como um “artefato literário” e vincular-se a uma estética e uma reflexão poéticas (como, aliás, procedeu César Vallejo), já que parte de uma concepção de realidade mais ou menos similar aos das narrativas históricas. Nestes termos, há que se admitir que a História tem vocação para a interdisciplinaridade, para a interface com outras áreas de conhecimentos, o que ocorre também com as narrativas literárias, que, na condição de arte, passam, inevitavelmente, pela imaginação, além de passar pela memória compartilhada. E considerando-se que essa nova diretriz de escrita envolve reflexão, ou seja, já não enumera os eventos em bloco homogêneo, trata-se de um processo seletivo de eventos a serem narrados e configura-se como uma “construção” do passado partindo-se do presente, nos moldes das narrativas rivasianas.

Ao estudar os ensaios de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin observa a “presença do passado no presente” (GAGNEBIN, in BENJAMIN, 1995) como pensamento central dos ensaios benjaminianos. De acordo com sua leitura, para Benjamin o passado não cessa de passar – é uma montagem referenciada na memória,

porque com a rememoração é possível rearranjar os “cacos” da História. Ou como defende Rivas, preencher ficcionalmente certos vazios que a narrativa oficial não contemplou em seu discurso, apesar de tradicionalmente aspirar-se totalizadora.

2.4 A memória das coisas³⁶



Fig. 2. Farol Hércules, em A Coruña, Galícia. Humanizado por Rivas, em *El lápiz del carpintero*, esse monumento romano com 1900 anos pode, de acordo com o que postula Pierre Nora, em “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, ser considerado um lugar de memória.

Além da memória que circula oralmente e se perpetua geração após geração (apesar do receio de Benjamin, em “O narrador”, 1975), lugares, objetos e datas comemorativas são referências de um passado que se manifesta no presente. Ainda que um conhecedor de História jamais tenha visitado o Parthenon, basta que se depare, hoje, com uma imagem de suas ruínas para que se reporte ao passado e reconstrua (virtualmente) os aspectos que julga mais relevantes sobre o homem de outro tempo que frequentou esse espaço. Herdamos, pois, muitas vezes sem noção exata da origem,

³⁶ O título deste subcapítulo tomei-o, *ipsis litteris*, do livro *A memória das coisas*, de Maria Esther Maciel (Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004), onde se lê a epígrafe de Walter Benjamin: “Toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício”. O que é a memória, senão um precipício de onde conseguimos resgatar algumas reminiscências?

saberes que incorporamos e que, processados pelo imaginário, produzem imagens animadas, recriam situações já muito distanciadas no passado.

Essa faculdade mental manifesta-se com muita consistência em ficcionistas como Manuel Rivas, que têm a capacidade não só de dar concretude literária a reminiscências a partir da confluência de conhecimentos, mas, sobretudo, de invenções de imagens que se fazem nítidas, mesmo que originadas de velhos resquícios palimpsésticos de um tempo apenas referenciado no mundo empírico. Aliás, também o “vazio” e o esquecimento provocam-lhe lembranças voluntárias. Em *El lápiz del carpintero*, por exemplo, o autor se utiliza desses elementos para dar “materialidade” ao que trata a narrativa. Além da memória oral que confessa ter o hábito de ouvir de sobreviventes da GCE, são componentes da sua história, como já mencionado, o Farol Hércules, o Pórtico da Glória, o trem dos tuberculosos, o lápis de carpinteiro (que funciona como uma espécie de guru do guarda Herbal), os mitos galegos, como a “Santa Compañía” e “Vida y Muerte”, enfim, a memória da *Galicia*, que é, afinal, a identidade de um povo e, portanto, a memória coletiva de que fala o sociólogo francês, teorizador dessa questão, Maurice Halbwachs.³⁷

Os conceitos criados por esse pensador e ampliados posteriormente por seus seguidores,³⁸ como Pierre Nora, oferecem subsídios para se localizar teoricamente a criação literária de Rivas, tendo em vista que a sua inventividade como ficcionista, inclui, além do discurso dos seus narradores humanos, uma gama de elementos culturais não humanos, que são por ele humanizados e passam a ocupar um espaço na narrativa próprio da condição de personagens racionais. Lugares, monumentos, documentos ou objetos, crenças e falares ganham vida própria dentro dos relatos rivasianos e funcionam como *links* entre o passado histórico e o presente que dá nascimento à criação literária, partindo do coletivo para o individual e, deste, novamente para um âmbito ainda mais amplo – o dos leitores de quaisquer partes, inclusive aqueles que não compartilhavam antes as memórias originárias.

³⁷ Cerca de vinte anos antes de morrer no campo de concentração nazista de Buchenwald, em março de 1945, Halbwachs escreveu, em 1925, na linha do pensamento durkheimiano, *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (Os Quadros Sociais da Memória). Somente em 1950, portanto, postumamente, foi publicado *A memória coletiva*, que ainda hoje é referência para estudos sobre a memória (coletiva e individual).

³⁸ Em diálogo com o pensamento de Halbwachs, apareceram outros trabalhos muito importantes, como *Les Lieux de Mémoire* (1984), do historiador Pierre Nora; *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989) e *Memória e Identidade Social* (1992), do historiador Michael Pollak.

Como uma pirâmide que nos transporta do “agora” para a antiga civilização egípcia, ou como as ruínas da Acrópole de Atenas que nos fazem mergulhar nos grandes impérios do passado, o Farol Hércules, e o cais do porto (“Dársena”), em A Coruña, são personificados em *El lápiz del carpintero* e em *Los libros arden mal*, respectivamente, e nos transladam para um tempo relativizado, atemporal (se é aceitável o paradoxo), e produzem imagens superpostas em nosso imaginário. É como se dois projetores direcionados para a mesma tela projetassem, simultaneamente, um, o passado, o outro, o presente, e nós, como espectadores, nos interpuséssemos entre esses dois espaços temporais – nesse lugar onde, simultaneamente, acontece uma guerra e se recorda essa mesma guerra, enfim, um lugar entre a experiência e a reminiscência, entre o real e a imaginação de uma realidade. Essa figuração, contudo, só se constitui como tal, se houver algum vínculo entre a projeção e o espectador, ou seja, tomando-se essa relação analogamente ao que diz Halbwachs sobre a memória coletiva e a individual. Segundo esse pensador, a memória individual é construída a partir das referências e lembranças do grupo e refere-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2004, p. 55). Dessa forma, o ponto de referência do sujeito (que é parte do grupo), deve, portanto, ser analisado sempre levando em conta o fator identitário desse indivíduo com a coletividade que o acolhe no seu interior. Assim, pode-se atestar que na voz dos narradores de Rivas está a sua própria voz, que é ao mesmo tempo uma ramificação e uma representação do seu grupo de pertencimento.

Halbwachs observa, ainda, no mesmo texto, que as lembranças podem, a partir da experiência do grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Em suas palavras, “podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido³⁹ ou na internalização de representações de uma memória histórica” (HALBWACHS, 2004, p. 76-78). Destarte se conclui, citando-o, que a lembrança “é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 2004, p. 76-78).

A escrita rivasiana efetiva-se, então, a partir da aglutinação triádica, cujos componentes são: a História, no seu modelo tradicional e didático; a memória coletiva, que conjuga o conhecimento historicizado com o imaginado, e que se perpetua pela tradição oral; e a invenção de reminiscências de uma pseudomemória individual do

³⁹ A partir dessa afirmação de Halbwachs pode-se pensar o “imaginário” postulado por Wolfgang Iser em *O fictício e o imaginário* (1995), já abordado acima.

narrador, que na instância empírica é o próprio autor implícito, que assume o lugar enunciativo do vencido, porém, um vencido já não mais silenciado como muitos daqueles que, ou não sobreviveram para contar suas experiências traumáticas, ou, mesmo se salvando, não lhes foi permitido exteriorizar livremente suas lembranças durante as quase quatro décadas do franquismo que se seguiram à guerra. Esses elementos são dinamizados pela inquietação da busca de outras “verdades” possíveis e, por que não, “verificáveis”! O fato é que, muitas vezes, as lembranças inventadas podem prestar-se à validação de uma memória que o trauma não permitiu manifestar-se em um testemunho primário (“supertes”). Sob essa perspectiva, a ficção se presta ao papel não apenas de preservador da memória, mas terapêutico, na medida em que reelabora os traumas dos vencidos, que à época da guerra e durante o regime totalitário franquista foram “desnacionalizados”, seja pela expatriação ou pelo silenciamento.

Capítulo segundo

3. A edificação da Literatura a partir das ruínas da História

*Depois do enterro, depois do
monumento tumular vem a memória.*

Mikhail Bakhtin.

É objetivo deste capítulo tratar da estrutura das narrativas e das linguagens por meio das quais o autor instrumentaliza as personagens que se apresentam e enunciam a partir do seu lugar social e da sua condição de sujeitos fictícios, que estão, de algum modo, sob efeito de reminiscências ou exercitando⁴⁰ a memória acerca da GCE. Segundo Paul Ricœur, em *A memória, a história, o esquecimento*,

lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada”. Ora, a noção de exercício aplicada à memória, não é menos antiga do que a de *eikon*, de representação. Junto à “busca” de (*zetesis*), ela brilha no firmamento dos conceitos socráticos. Na esteira de Sócrates, Platão hesita em deslocar o seu discurso sobre a *eikon* para o campo das “técnicas imitativas”, e em distinguir uma mimética “fantasmática”, enganosa por destino, e uma mimética “icônica”, considerada “correta” (*orthos*), “verídica” (*alenthinos*) (RICŒUR, 2007, p. 71).

Aplicado às obras rivasianas, o “fazer alguma coisa” ou “exercitar a memória” está relacionado à não hesitação em admitir os conceitos de “orthos” e de “alenthinos”. E esse exercício pressupõe, por outro lado, o questionamento do que está dado como “correto” ou “verídico”. A “busca” é, então, por um discurso em que, de forma dialógica e não hierarquizante, apareçam as vozes de ambos os “bandos” ou lados contendores – republicanos e franquistas – sabendo-se, contudo, que o lugar de enunciação do autor implícito apresenta as marcas do lado vencido, ou seja, o da ala republicana. Na verdade, o que está em foco não é quem fala, mas do que se fala e a

⁴⁰ Uso o termo “exercitando” por considerar que os relatos aqui tratados são obras de ficção. E como tal, são criações artísticas originárias de um exercício intelectual, de uma “invenção” de histórias referenciadas, muito embora, na História e na memória herdada e coletiva sobre a Guerra Civil Espanhola.

forma como essas falas são empreendidas na abordagem de um contraponto dialógico que tem como eixo um embate fratricida de desastrosas consequências, cujas razões cada lado oponente busca justificar a partir exatamente do seu pertencimento, do seu lugar de enunciação enquanto pró ou contra a recém-instaurada Segunda República Espanhola. A obra de Rivas⁴¹ não se pauta pelo revisionismo, mas ocupa-se, isto sim, de incitar reflexões acerca do que aconteceu e de como isso foi dado a conhecer. Assim, o foco narrativo está relacionado com os espaços ocupados e/ou esvaziados pela narrativa histórica dada como “correta” (“orthos”) e “verídica” (“alenthinos”) e, como tal, oficializada.

Se na perspectiva da História da GCE do período franquista a “verdade” oficializada é oriunda dos vencedores – vencedores heroicizados pelo próprio discurso – na ficção rivasiana muitas dessas mesmas personagens reaparecem para protagonizar uma possível segunda verdade, considerando-se que nos relatos ficcionais a “verdade” institucional é entrevista, mas com o objetivo de demonstrar que sua apresentação se dá pelo viés da parcialidade.

As narrativas, muitas delas em primeira pessoa, se ocupam de contar, além do que já se conhece da história desses narradores (ou dos seus paradigmas reais) por meio da História, dar voz à parte silenciada, ou seja, aos vencidos, bem como descompactar o discurso homogêneo e totalizador, porém obscuro, dos vencedores. Assim, no âmbito da ficção, essas personagens representam, metonimicamente, todos os envolvidos no conflito bélico. Em *Los libros arden mal*, sobretudo, essa questão fica patente quando, na velhice – já no período da ditadura franquista do pós-guerra (anos 60) –, certos responsáveis diretos pelos horrores da guerra (juízes, censores, policiais e políticos) confessam suas participações e descrevem os procedimentos atrozizados utilizados contra republicanos e não simpatizantes dos sublevados. A escrita de Rivas, tendo em conta as postulações de Paul Ricœur, se pauta não pelo simples “acolhimento” ou avença de “uma imagem do passado”, mas por uma lembrança “exercitada”, por um saber imanente, oriundos de investigações, da memória coletiva e da análise situacional do passado a partir do presente.

⁴¹ Para evitar repetições inconvenientes, sempre que uso os termos: “a obra de Rivas”, “a escrita de Rivas”, “a ficção rivasiana”, “Rivas”, etc. faço referências a *El lápiz del carpintero* e a *Los libros arden mal*, que são o objeto desta investigação, apesar, evidentemente, de circunstancialmente me reportar a outras narrativas desse autor.

Pensando em termos jurídicos, se poderia dizer que, nessas narrativas, o autor se utiliza da estratégia de fazer com que as personagens do lado antirrepublicano, ao confessar os crimes cometidos durante a guerra e o regime totalitarista que se seguiu até a morte do ditador Francisco Franco, ocorrida em 1975, se autoincriminem ao testemunhar contra si mesmas. Isso corresponde a dizer que, se na instância jurídica (legal) os carrascos franquistas, estando protegidos pelo regime, não foram julgados nem penalizados pelos crimes de guerra, na perspectiva da ficção eles são submetidos ao julgamento da própria consciência, tendo como “testemunha de acusação” a memória coletiva.

3.1 A crítica e o diálogo entre Literatura e Cultura

Sob a perspectiva bakhtiniana, as obras de Rivas aqui lidas investigativamente se constituem como relatos dialógicos e polifônicos, considerando-as como a “essência da linguagem comunicativa” sobre a qual o mestre russo formulou a teoria das enunciações. Há uma multiplicidade de personagens e de discursos ambientados em um espaço identificável geograficamente, que muitas vezes coincidem com os da narrativa institucionalizada, dada como real. Embora essa coincidência se dê de forma oblíqua, ou seja, o que o poder instituído (no caso, a História) camufla atrás das cortinas da impessoalidade e da indeterminação do sujeito, a ficção aclara, apresentando os agentes da ação. Contudo, dada a relativa proximidade temporal dos eventos ficcionalizados com os históricos, fica evidente, inclusive por questões legais e éticas, que muitos protagonistas do “bando” opressor figuraram, na literatura, com nomes fictícios, salvo algumas exceções como Francisco Franco, sua esposa Carmen Pólo e até o alemão Carl Schmitt,⁴² dentre outros.

⁴² Carl Schmitt, alemão (Plettenberg, 11 de julho de 1888 - 7 de abril de 1985) foi jurista, filósofo político e professor universitário. É considerado um dos mais significativos, porém também um dos mais controversos, especialistas em direito constitucional e internacional da Alemanha do século XX. Apesar do seu reconhecido valor, a sua aproximação com o regime nacional-socialista hitleriano maculou a reputação de sua carreira. O seu pensamento era firmemente enraizado na fé católica, tendo girado em torno das questões do poder, da violência, bem como da materialização dos direitos. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy, versão eletrônica on line). Em *Los libros arden mal* as personagens ligadas ao Poder franquista – juizes, censores, etc., responsáveis pelas execuções de opositores durante a ditadura que se seguiu à GCE – são leitores/seguidores desse pensador.

Buscando dar voz dos vencidos, os narradores rivasianos recuperam vários nomes de personagens reais. Daí a recorrência nos relatos históricos e ficcionais de personagens como Santiago Casares Quiroga, Federico García Lorca e Ánxel Casal, por enumerar alguns. Embora a guerra seja a mesma e haja coincidências descritivas de algumas cenas, os quadros pintados sobre elas pela História franquista e pela ficção de Rivas imprimem, a partir do lugar enunciativo de cada uma, distinta intensidade de luz e sombra. Os dois quadros não poderiam, decerto, apresentar as mesmas cores, seja porque o espaço e o tempo da História se pretendem “reais”; seja, por outro lado, pelo aspecto inventivo e artístico que a narrativa literária atribui aos “acontecimentos”, segundo a conveniência do foco narrativo. Observa-se, assim, dentro das relações dialógicas, que “a experiência e a arte podem se relacionar com outras atividades e experiências” (K. Clark & M. Holquist, 1984, p. 57, citados por MACHADO, 1995, p. 36).

3.1.1 A mesma cena sob distintos “posicionamentos”

Vale observar que no âmbito da *lei do posicionamento* proposta por Mikhail Bakhtin há, como assinala Irene Machado,

uma relatividade na percepção única, entre a mente que percebe e a coisa percebida, há uma diversidade de focalizações. [...] Se, por um lado, a percepção é ativada de um único foco, por outro temos de reconhecer que um objeto ou evento pode ter uma focalização múltipla e simultânea, considerando-se os espectros de perspectivas possíveis que nele incidem. Para Bakhtin, a percepção humana é comandada por uma *lei do posicionamento* que determina o prisma do campo de focalização (MACHADO, 1995, p. 36-37).

A propósito desses diferentes ângulos de visão sobre o mesmo objeto, Irene Machado observa ainda, ao refletir sobre o dialogismo bakhtiniano, que “tanto a relação entre o autor e seus personagens, como a autonomia que essas personagens conquistaram com relação ao discurso do narrador, foram definidos por Bakhtin a partir da lei do posicionamento e das relações de tempo e espaço que ela pressupõe” (MACHADO, 1995, p. 37).

Verifica-se, seguindo o raciocínio de Irene Machado, que as personagens literárias de Rivas se apresentam em múltiplos posicionamentos, de acordo com o “bando” ao qual pertencem e a situação em que se encontram no contexto do ato rememorativo da GCE. Em uma passagem do capítulo “Trece” de *El lápiz del carpintero* o narrador reproduz um diálogo ocorrido entre as personagens Herbal e uma de suas vítimas – o pintor – que ilustra bem esse lugar de onde se fala:

Andará por ahí, en busca de su hijo, pensaba el guardia Herbal con algo de nostalgia, porque al fin y al cabo el pintor le daba conversación en las horas de vigilia, en las noches de imaginaria. Y le enseñaba cosas. Por ejemplo que lo más difícil de pintar era la nieve. Y el mar, y los campos. Las amplias superficies de apariencia monocolor. Los esquinales, le dijo el pintor, distinguen hasta cuarenta colores en la nieve, cuarenta clases de blancura. Por eso, los que mejor pintan el mar, los campos y la nieve son los niños. Porque la nieve puede ser verde y el campo blanquear como las canas de un anciano campesino (RIVAS, 2002, p. 89).⁴³

A focalização ficcional da GCE passa, portanto, pela “lei do posicionamento”.⁴⁴ Ainda que os eventos sejam os mesmos, os narradores os veem diferentes, porque eles, dentro da verossimilhança que o autor busca imprimir à narrativa, estão, como os esquimós, inseridos no ambiente do qual falam e conhecem muito bem. Por isso, podem pintá-lo ou ficcionalizá-lo de acordo com a posição da qual enunciam. Em função do seu *posicionamento* a “coisa percebida” (MACHADO, 1995, p. 37) apresenta uma configuração diferente, mais real, em relação a um olhar externo.

Se se pensa, por outro lado, no “posicionamento” do narrador sob a perspectiva filosófica criticada por W. Benjamin na décima sétima Tese “Sobre o conceito de história”, em que o pensador reflete sobre o método historicista como um “procedimento aditivo” e que [...] “utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1940), pode-se afirmar que, neste caso, a

⁴³ “Andará por aí, em busca de seu filho, pensava o guarda Herbal com certa nostalgia, porque afinal de contas o pintor conversava com ele nas horas de vigília, nas noites de plantão. E mostrava-lhe as coisas. Por exemplo, que o mais difícil de pintar era a neve. E o mar, e os campos. As amplas superfícies de aparência monocromática. Os esquimós, disse-lhe o pintor, distinguem até quarenta cores na neve, quarenta classes de brancura. Por isso os que melhor pintam a neve são as crianças. Porque a neve pode ser verde e o campo tornar-se branco como os cabelos de um velho homem do campo.”

⁴⁴ Segundo Irene Machado, citando Michel Holquist, a *lei do posicionamento* postulada por Bakhtin se estrutura a partir de um princípio visual e físico elementar: “o que vemos é governado pelo modo como vemos e este é determinado pelo lugar de onde vemos (Michel Holquist, 1990: 164). É este princípio que orienta, por exemplo, a atitude do autor com relação ao personagem dentro da perspectiva dialógica. Também é o princípio que permitiu a Bakhtin considerar as várias vocalizações que entram na constituição do dialogismo.” (MACHADO, 1995, p. 37)

visão totalizada não discerne os vários tons de branco, ou seja, as múltiplas vozes com seus respectivos posicionamentos sobre o mesmo evento. O historicismo é, assim, um método que se impõe com sua verdade nomológica e abarcadora.

A estética de ficcionalização da História adotada por Rivas se estabelece como contraponto a essa posição totalitária. A ruptura, a descontinuidade e a fragmentação que Benjamin reivindica para a História, Rivas pratica na sua escrita, rompendo também com a cronologia e com linearidade da narrativa.

O procedimento da escrita de Rivas, ao adotar um tempo fraturado, um passado construído de “agoras” (BENJAMIN, 1995, décima quarta tese), recupera apenas as imagens significativas retidas na memória, sem se ater a uma indexação cronológica. Ambas as obras tratam da GCE, mas não se atém exclusivamente ao tempo de duração da mesma (1936-1939), nem a todos os episódios. Em *Los libros arden mal* há relatos ambientados no século XIX, a exemplo de “La noche de las falenas – *Oulton Cottage, noche del 11 de julio de 1881*”⁴⁵(RIVAS, 2007, p. 16-22) e, no início do século XX, “La vendedora de periódicos – *16 de junio de 1904*” (RIVAS, 2007, p. 23-31). Esse primeiro relato é uma espécie de antecipação do que será abordado aleatoriamente em outras micro-histórias que se seguem. Um velho pastor inglês, George Borrow – tradutor do Novo Testamento ao espanhol –, rememora de maneira bastante poética uma noite de tormenta (11 de novembro de 1836, no cabo *Finisterre*). Um narrador onisciente inicia o relato fazendo a apresentação de Borrow – o protagonista – e no meio da história sai e retorna intermitentemente de cena para que a personagem conte, em primeira pessoa, a sua experiência de naufrago. Veja-se como é estruturado o relato:

Él era un buen narrador. Cuando contaba, todo su cuerpo era una caligrafía en movimiento. Desde el gesticular de los dedos a la dilatación de las pupilas. Como propagandista bíblico que había sido, conocía las reglas del suspense. Y precisamente por eso avanzaba en peldaños verbales, con sutileza, sin escalones que chirriasen, porque amaba la invención, pero lo irritaba hasta el desprecio lo que era inverosímil, tanto como la verdad fanática. Así que, para él, no es que la estuviese contando por segunda vez, sino que se acercaba un poco más, con una exactitud encarnizada, a aquella tempestad, con viento huracanado, de la noche del 11 de noviembre de 1836, a la altura del cabo Finisterre, en la costa más abrupta del mundo. [...]

Volví. Volví para cumplir con Dios. Y me encontré con Antonio de la Trava. Él fue el depositario del Nuevo Testamento. A él fue al único al que se lo dediqué⁴⁶ (RIVAS, 2006, p. 16).

⁴⁵ Em itálico, conforme o original.

⁴⁶ “Ele era um bom narrador. Quando contava, todo seu corpo era uma caligrafia em movimento. Desde o gesticular dos dedos à dilatação das pupilas. Como propagandista bíblico que havia sido, conhecia as

As observações acerca desse narrador-personagem, que “amaba la invención, pero lo irritaba hasta el desprecio lo que era inverosímil, tanto como la verdad fanática” (como citado acima), podem relacionar-se com o que Rivas declara em entrevista ao Jornal espanhol *El País* por ocasião do lançamento de *Los libros arden mal*. Diz o autor: “[e]stá escrita en vilo y tuve la sensación de que el lenguaje formaba parte del cuerpo. Es una escritura muy sensorial”⁴⁷ (RIVAS, 2007). Essa confissão está, também, em sintonia com as postulações teóricas de Juan José Saer, quando este diz que “la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable”⁴⁸ (SAER, 1997, p. 2). De fato, o que há de invenção nas histórias rivasianas, como nas pregações de Borrow, conforme assinala o narrador, tem um lastro no verossímil se se considera como tal a chamada “palavra de Deus” (a Bíblia) traduzida pelo pastor inglês, e a História, a memória coletiva e as invenções mnemônicas em que ancora Rivas para produzir sua ficção com verossimilhança ou verificabilidade. Por outro lado, a epígrafe de *Los libros arden mal* conota o que se lerá ao longo dos noventa relatos que o compõem. Utilizando um questionamento de Antonio Machado: “Incierto es, en verdad, el porvenir. ¿Quién sabe lo que va a pasar? Pero incierto es también lo pretérito, ¿quién sabe lo que ha pasado? (Antonio Machado, citado por RIVAS 2006, p. 9),⁴⁹ o autor apresenta o espírito de sua escrita memorialística, que se dá a partir de reminiscências herdadas da coletividade, mas sem certificação de garantia de que se tratam de eventos factuais. Dentro dos conhecimentos compartilhados que as narrativas abordam, há mitos, lendas, folclore, mas há também reminiscências com lastro na realidade da guerra. Afinal, quem sabe, de fato, o que aconteceu, ou melhor, como aconteceu?

regras do suspense. E precisamente por isso avançava em degraus verbais, com sutileza, sem ranger de escadas, porque amava a invenção, porém o irritava até o desprezo o que era inverossímil, tanto como a verdade fanática. De forma que, para ele não é que a estivesse contanto pela segunda vez, mas que se aproximava um pouco mais, com uma exatidão encarniçada, a aquela tempestade, como vento de furação, da noite de 11 de novembro de 1836, à altura do cabo Finistierre, na costa mais íngreme do mundo [...] Voltei. Voltei para obedecer a Deus. E me encontrei com Antonio da Trava. Ele foi o depositário do Novo Testamento. Dediquei-o somente a ele.”

⁴⁷ “Foi escrito com inquietação e tive a sensação de que a linguagem fazia parte do corpo. É uma escrita muito sensorial.”

⁴⁸ “A credibilidade do relato e sua razão de ser estão em perigo se o autor abandona o plano do verificável.”

⁴⁹ “Incerto é, na verdade, o porvir. Quem sabe o que vai acontecer? Porém incerto é também o pretérito, quem sabe o que aconteceu?”

3.2 Reflexões literárias sobre a memória: metalinguagem

No “Prefácio à edição francesa” feita por Tzevetan Todorov para o livro *Estética da criação verbal*, de M. Bakhtin, que, aliás, aparece também na edição brasileira (BAKHTIN, 2006) o crítico se faz as seguintes perguntas: “Que vem a ser literatura? Que vem a ser crítica?” (TODOROV, p. XXX *apud* BAKHTIN, 2006). Como resposta, o próprio interrogante argumenta que Bakhtin não produziu uma teoria para substituir a “crítica formalista da literatura. [...] Ele simplesmente renunciou a procurar a especificidade literária” (TODOROV, p. XXX *apud* BAKHTIN, 2006), não por desinteresse, mas porque

esse sentido só existe em relação a uma história particular (da literatura ou da crítica) e não merece a posição central que lhe atribuíram. O que lhe parece agora muito mais importante são todos os laços que se tecem entre a literatura e a cultura, enquanto “unidade diferenciada” dos discursos de uma época (cf. *Estetika*, p. 329-30). Daí seu interesse pelos “gêneros primários”, isto é, as formas de conversação, de discurso público, de formas mais ou menos regulamentadas. Mais do que “construção” ou “arquitetônica” a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação de discursos passados e futuros; cruzamento e ponto de encontros; ela perde de repente sua posição privilegiada. Portanto, Bakhtin reencontra a transtextualidade, não mais no sentido dos “métodos” formalistas, mas no sentido de um pertencer à história da cultura. (TODOROV, p. XXX *apud* BAKHTIN, 2006).

Conforme apontado por Todorov, a forma bakhtiniana de pensar a literatura está voltada para a interação entre esta e a cultura no seio da qual se insere. E o universo do texto literário é, nessas circunstâncias, o *habitat* do crítico. É na instância do diálogo, da “transtextualidade”, que ele justifica a sua existência enquanto enunciador. Sua voz, embora se manifeste a posteriori em relação ao texto literário estudado e à revelia do autor, dialoga com este, resultando no que Todorov, ao ler Bakhtin, chama de “crítica dialógica” (TODOROV, p. XXX *apud* BAKHTIN, 2006). Continuando a análise, Todorov observa que a crítica exerce um “diálogo de ruptura”, fazendo com que a interação entre “o texto de estudo e o texto estudado se deem em níveis distintos” já que o comentário renuncia à questão da verdade do que é comentado ao restringir-se “ao sentido, à descrição de suas formas e de seus funcionamentos”, tornando-o um “objeto (uma linguagem-objeto) e o comentário atinge a categoria da metalinguagem”. (TODOROV, p. XXX *apud* BAKHTIN, 2006). Assim, a voz do crítico é mais uma

contribuição, que passa a integrar o “discurso público” produzido pela cultura e para a cultura.

Pensando, com Todorov, que há um “diálogo de ruptura” entre a literatura e a crítica (texto comentário e texto comentado), pode-se, analogamente, pensar que a obra rivasiana também promove um diálogo de teor semelhante em relação à GCE, já que pode ser tomada como uma “intervenção crítica”, um convite à reflexão sobre o discurso histórico institucional monológico. Ocorre aqui, da mesma forma, “diferentes focalizações do mesmo fenômeno” (MACHADO, 1995, p. 38), configurando-se, portanto, uma “heterologia [ou] pluralidade de vozes, que se dá no âmbito da história (como “ciência do homem”) e da literatura (como intervenção artística nessa “ciência”) [por meio de] reminiscências e antecipação de discursos passados e futuros” (TODOROV, p. XXX *apud* BAKHTIN, 2006).

A força expressiva das obras rivasianas consolida-se a partir da pluralidade de vozes, e as personagens têm consciência desse aspecto. Tanto que o repórter Carlos Sousa, em entrevista ao protagonista Daniel da Barca (*El lápiz del carpintero*) comenta que a dona da pensão onde vivia era portuguesa e o seu marido era galego, e que “[c]uando se enfadan, ella le llama portugués y él le dice que parece una gallega”⁵⁰ (RIVAS, 2002, p. 13), mas os dois se entendem, apesar, inclusive, das possíveis barreiras entre as duas línguas e/ou culturas.

Como é característico na escrita de Rivas, ocorrem trocas repentinas das pessoas do discurso, o que resulta, em dados momentos, em certa dificuldade para se distinguir quem fala; se se trata de narrador onisciente ou se o discurso se fragmenta em várias vozes, mas com a mediação de um narrador que sabe tudo e que deve ser entendido como a própria memória coletiva. Com efeito, muito embora transfigurada em uma personagem convencional, as reminiscências narradas se constituem da conjugação polifônica de recordações daqueles que por quaisquer meios tomaram conhecimento dos eventos, e querem “agora”, libertos do silêncio que lhes fora imposto, contar, ainda que meio caoticamente, os seus traumas: pessoais ou herdados. A ambiguidade pode ser notada em pontos como no excerto do primeiro capítulo de *El lápiz del carpintero* que se segue:

⁵⁰ “Quando se aborrecem, ela o chama de português e ele diz que ela parece uma galega.”

Usted, Sousa, dijo el doctor, despreocupándose de sí mismo, ¿no es de aquí, verdad? Dijo que no, que era de más al norte. Llevaba allí pocos años, y lo que más le gustaba era la bonanza del tiempo, un trópico en Galicia. De vez en cuando iba a Portugal, a tomar bacalao a la Gomes de Sáa.

*Disculpe la curiosidad, ¿vive usted solo?*⁵¹

El reportero Sousa buscó la presencia de la mujer, pero se había ido suavemente, sin decir nada, tras dejar las copas y la botella de tequila. (...) Está la patrona de la pensión, se preocupa mucho porque estoy delgado. (...)

El doctor Da Barca sonrió pensativo. *Lo único bueno que tienen las fronteras son dos pasos clandestinos*⁵² (RIVAS, 2002, p. 13).⁵³

Nesse fragmento é possível observar três vozes distintas, embora não apareçam marcadores explícitos de mudanças de turno. Nos dois parágrafos iniciais aparece um narrador que apresenta as duas personagens que atuam no discurso (entrevistador e entrevistado), e a partir de então o diálogo se efetiva, mas ainda com a intromissão daquele primeiro narrador. Trata-se de uma pretensa entrevista do repórter Carlos Sousa ao sobrevivente da GCE, o médico Daniel da Barca, que após vários anos de exílio, fugindo da ditadura franquista, retorna à Espanha com a sua esposa Marisa Mallo, para aí reviverem suas memórias. O discurso muda de terceira para primeira pessoa, e vice-versa, sem uma sinalização evidente de tal procedimento narrativo. Até o segundo parágrafo, por exemplo, aparece a fala do narrador de terceira pessoa: (“Dijo que no”...) ⁵⁴ e, à continuação (no terceiro) entra o de primeira (*Disculpe la curiosidad, ¿vive usted solo?*).⁵⁵ Reaparece o de terceira (*El reportero Sousa buscó ...*),⁵⁶ e novamente o de primeira – agora o Dr. Da Barca – que faz um comentário nos moldes do que Isabel Castro Vázquez (2007) denomina de “retranca”: *Lo único bueno que tienen las fronteras son los pasos clandestinos*.⁵⁷ Mas cria-se uma dúvida: se não houvesse uma “economia sintática” nesse último período, a fala poderia ser do narrador de terceira pessoa. Bastaria que fosse retirado o ponto final que secciona as duas orações,

⁵¹ Grifo meu.

⁵² Idem.

⁵³ “Você, Sousa, disse o doutor, despreocupando-se consigo mesmo. Não é daqui, não é verdade? Disse que não, que era de um lugar mais ao norte. Estava ali há poucos anos, e do que ele mais gostava era do bom tempo, um trópico na Galícia. De vez em quando ia a Portugal saborear um bacalhau na Gomes de Sáa.

Desculpe-me a curiosidade, você mora sozinho?

O repórter Sousa verificou se a mulher estava presente, ela, porém, havia saído sutilmente, sem nada dizer, após deixar os copos e a garrafa de tequila. [...] Está [como] a dona da pensão, que se preocupa muito porque estou magro [...].

O doutor Da Barca sorriu pensativo. O que há de bom nas fronteiras são os passos clandestinos.”

⁵⁴ “Disse que não ...”

⁵⁵ “Desculpe-me pela curiosidade, o senhor vive só?”

⁵⁶ “O repórter Sousa procurou...”

⁵⁷ “O único de bom que têm as fronteiras são os passos clandestinos”

substituindo-o pelo marcador da voz externa, para que desaparecesse a fala de Da Barca. Se assim se procedesse, a frase teria a seguinte estrutura: “El doctor Da Barca sonrió pensativo [y dijo que] [l]o único bueno que tienen las fronteras son dos pasos clandestinos”.⁵⁸

Outro aspecto interessante a respeito dessa entrevista é que, já prefigurando o que ocorrerá com a narração de todo o romance, entrevistador e entrevistado trocam de papéis. Da Barca, ao invés de se limitar a responder às perguntas do repórter Carlos Sousa, passa a fazer perguntas ao entrevistador, transformando a entrevista em uma conversa de caráter informal, o que remete, desde logo, à predominância da linguagem oral frente à erudita. O narrador comenta: “Era una situación extraña, la del entrevistador entrevistado” (RIVAS, 2002, p. 13). Esse câmbio se concretiza na narrativa no momento em que Sousa – que é repórter de um jornal, portanto o representante do poder, da alta cultura – desaparece de cena para que entre Herbal com sua linguagem de homem de poucos conhecimentos formais da língua, com os quais narrará, a seu modo rude, a história do velho médico republicano.

Em *Los libros arden mal* há uma complexidade ainda maior, porque cada personagem relata autonomamente, mas nem sempre é possível distingui-la e entender o seu lugar dentro do conjunto dos relatos individuais. Aparentemente independentes, as micro-histórias refletem a memória coletiva sob a perspectiva de narrações com vozes que se entrecruzam em vários episódios da guerra.

Como numa técnica cinematográfica, são “montadas” as tomadas, sem necessariamente uma ordenação cronológica. A narração obedece apenas à lógica aleatória da memória: lembrar, esquecer. Assim, o tempo é “elástico”: retrocede ao passado e avança rumo ao futuro. Ademais, nesses textos, principalmente em *Los libros arden mal*, intercambiam-se as pessoas dos discursos, e a sintaxe, ao contrário do fluxo de pensamento, em que a escrita flui ininterruptamente, sem pausas por pontuação, aqui prevalece o laconismo: frases curtas, indicando cortes por esquecimentos ou reflexões e, ao mesmo tempo, por escolhas do que convém ser dito ou deve ser silenciado. Mas há relatos, sobretudo os que tratam da desopressão dos oprimidos ou de confissões de culpados, que o texto flui intempestivamente.

⁵⁸ “O Dr. Da Barca sorriu pensativo [e disse que] o que há de bom nas fronteiras são os passos clandestinos”

O primeiro relato de *Los libros arden mal* – “Las marcas del agua” – apresentado por um narrador de primeira pessoa, remete a respostas de alguém que faz um desabafo fragmentado. Inicia-se com esta estrutura: “Al principio me molesta. Es joven. No lo conozco. A veces, ocurre. Se meten en medio” (RIVAS, 2006, p. 11).⁵⁹ Além dessa fragmentação, da economia de conectores discursivos, em muitos relatos aparece também uma mescla de narração de primeira pessoa com discurso indireto livre, bem como narradores de terceira pessoa, como em “La vendedora de periódicos”, em que se conhece a personagem a partir da onisciência de outro narrador. Nele se lê: “Suyo. Él pensaba que era suyo. Igual que cuando un nuevo enjambre deja la colmena y alza el vuelo con la reina es de quien lo atrapa. Lo que él había capturado era un periódico del 16 de junio de 1904. Fresco, del día” (RIVAS, 2006, p. 23).⁶⁰ A impressão que se tem é a de que o narrador, que rememora esse episódio, conta com um interlocutor/leitor que deveria saber do que ele está falando, por isso sua narração aparenta não ter início. O que ele diz ser “suyo”? Até que o referente seja explicitado, há um suspense; o enunciado soa estranho. O enunciador parece duvidar da memória do interlocutor e, então, esclarece: “era um jornal de 16 de junho de 1904”, que ele (o narrador) salvou da queima, em agosto de 1936.

O autor observa que cada relato pode ser lido isoladamente. Ao declarar isso, é possível que se apoie na forma como cada uma das historietas se estrutura; que tratamento é dado ao tempo da narração e se a personagem fala diretamente ao leitor ou se há mediação de um narrador; qual o envolvimento do narrador com os eventos que narra. Há por parte desses diversos narradores uma preocupação com o caráter presentificador do passado,⁶¹ que buscam aproximar a realidade textual dos possíveis eventos factuais. Pode-se pensar que implícito a esse *modus faciendi*, está a relação do narrador com sua própria memória, daí a preservação de alguns nomes reais. Para a personagem que não vivenciou certo acontecimento, mas que o incorpora ficcionalmente, tornando-o “verificável”, parece-lhe mais convincente narrá-lo em primeira pessoa, porque transmite a impressão de que se trata de um ato testemunhal, a

⁵⁹ “A principio me incomoda. É jovem. Não o conheço. Às vezes ocorre. Metem-se no meio.”

⁶⁰ “Seu. Ele pensava que já era seu. Igual a um enxame de abelhas que quando deixa a colmeia e alça voo com a rainha é de quem o alcança. O que ele havia capturado era um jornal do dia 16 de junho de 1904. Novinho, do dia.”

⁶¹ Chamo de “caráter presentificador do passado” o exercício artístico de rememoração com objetivo de buscar no passado elementos históricos significativos e transformá-los, no presente, em uma ficção que faça com que passado e presente ecoem entre si.

exemplo do que fez Primo Levi (no âmbito do real) sobre sua experiência acerca da “Shoah”. A diferença fundamental, nesse caso, é que na narrativa de Primo Levi há uma fusão de autor, narrador e personagem – característica da narrativa autobiográfica –, o que o crítico Philippe Lejeune denomina “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1991, p. 48). O narrador é o “superstes”: a testemunha de primeiro grau, aquele que “atravessou uma provação” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 373), enquanto que, em Rivas, quem narra os eventos relacionados à GCE não o faz revestido da autoridade autoral, nem testemunhal no sentido do “superstes”, mas de um sujeito literário, um ser do discurso não implicado diretamente no evento que narra. Conta, portanto, “experiências”, mas na instância da imaginação dentro da lógica do que poderia ter ocorrido. Tem-se aí a memória herdada das testemunhas primárias ou “garimpada” na memória coletiva, em lugar daquela que está mergulhada na alma e “tatuada” no corpo de quem vivenciou determinado acontecimento. Mas vale observar, a propósito dessa diferença de perspectiva, que Rivas propõe uma aproximação entre a lembrança que o corpo retém e a que, por meio de reminiscências, é incorporada pelas personagens que narram numa dimensão transcendental, como se fossem suas. Tanto que o autor declara, ao se referir à escrita de *Los libros arden mal*, como já observado acima: “tuve la sensación de que el lenguaje formaba parte del cuerpo”⁶² (RIVAS, 2007).

Sob a visão teórica desenvolvida por Mikhail Bakhtin, os relatos de Rivas podem ser tomados como um recontecimento “esteticamente produtivo” (BAKHTIN, 2006, p. 98) da História. Tanto em *Los libros arden mal* como em *El lápiz del carpintero*, e também no conto “La lengua de las mariposas”, as tramas se desenvolvem em um ambiente tenso – de guerra – em que cada facção empunha a sua bandeira e a defende com discursos e armas, mas há um narrador central que articula as vozes, de tal maneira que elas se tornam dialogais e se orquestram literariamente. O próprio Rivas diz que “[l]as lenguas entán para abrazarse [e que] las guerras empiezan por palabras”⁶³ (RIVAS, 2007, p. 816-817). Por isso mesmo suas narrativas cuidam do desarmamento dos ânimos revanchistas, não apenas em termos linguísticos, mas ideológicos. Um exemplo desse *status* é o fato de Herbal – o carrasco franquista – narrar, com tom de empatia, a saga da sua vítima – o republicano Daniel da Barca. Prestes a morrer, Herbal confessa a Maria da Visitação, seus sentimentos “positivos” em relação a Da Barca:

⁶² “Tive a sensação de que a linguagem fazia parte do corpo.”

⁶³ “As línguas estão para abraçar-se [e que] as guerras começam por palavras”

Ellos fueron lo mejor que la vida me ha dado.
Herbal cogió el lápiz de carpintero y dibujó una cruz en el blanco de la esquila del periódico, dos trazos burdos como hechos con un buril en piedra de losa.
Maria da Visitação leyó el nombre del fallecido: Daniel da Barca. Debajo, el nombre de su mujer, Marisa Mallo, el hijo, la hija, y una larga estela de nietos (RIVAS, 2002, p. 185).⁶⁴

Como se nota, essa confissão remete, metaforicamente, se não a uma proposta de apaziguamento entre franquistas e republicanos por meio da memória do opressor, pelo menos ao reconhecimento, por parte de Herbal, dos valores ideológicos e morais de Daniel da Barca e, portanto, da validade política da República que este defendia.

Os relatos rivasianos apresentam duas perspectivas narratológicas: uma em que as personagens retroagem no tempo e narram o passado “como se” (ISER, 1999, p. 25) no presente; a outra se reportando ao passado com os marcadores temporais próprios desse tempo. Se no primeiro caso elas se apresentam como atuantes numa guerra que está acontecendo, no segundo, a narração é um exercício mnemônico, uma experiência de “reexistência”, conforme postula Isabel Castro Vázquez, em *Reexistencia – A obra de Manuel Rivas* (CASTRO VÁZQUEZ, 2007). O fato é que, com nomes idênticos ou criados, as personagens ficcionais de Rivas têm como paradigmas sujeitos da História, sendo que, para narrar, a *persona* introjeta aquela que lhe cabe representar, e o faz se apropriando da memória referente a experiências que teriam sido “vivas” ou poderiam ser “vivíveis” por ela naquele contexto, como propõe Deleuze (1977), conforme se verá adiante (no item 3.2). Santiago Casares Quiroga (personagem histórica), fundador e líder da “Organización Republicana Gallega Autónoma”, por exemplo, figura com mesmo nome e discurso no relato ficcional de Rivas. Mas, apesar de homônimos, não significa que o sujeito do discurso dos historiadores, no âmbito da “matéria do vivido”, simplesmente se desloque desse espaço para o da literatura, assumindo um “eu” lírico ou ficcional para falar a partir do ponto de vista do “vivível”. Deleuze entende que a literatura extravasa a “matéria do vivido e do vivível”. Pode ser que, ao introjetar a pessoa da experiência, a *persona* se “aposse” de sua memória e assuma a narração de eventos que ela tenha vivido ou que poderiam ser vivíveis no contexto espaço-temporal

⁶⁴ “Eles foram o melhor que a vida me deu. / Herbal pegou o lápis de carpinteiro e desenhou uma cruz no branco do anúncio do jornal, dois traços toscos como se feitos por um buril em uma lápide funerária. / Maria da Visitação leu o nome do falecido: Daniel da Barca. Abaixo, o nome de sua mulher, Marisa Mallo, o filho, a filha e uma grande lista de netos.”

em que os acontecimentos se localizam, pois como bem disse J. J. Saer, em *El concepto de ficción*,

La ficción no es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado son fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera. Lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. [...] Esa mezcla está, sin embargo, presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett ⁶⁵ (SAER, 1997, p. 2).

De fato, a História quer-se verdadeira, objetiva, impessoal. Talvez por isso Saer a considere rudimentar em contraposição à narrativa ficcional, que tem a autonomia de, mesmo sem a pretensão de querer produzir-se a partir de eventos empíricos, não repudiá-los, mas metamorfoseá-los artisticamente, avizinhandose, muitas vezes, do que é tido como “real”. Desde suas origens, observa Saer,

La ficción ha sabido emanciparse [...]. Pero nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exigen el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento ilimitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano como esa realidad está hecha.⁶⁶ (SAER, 1997, p. 2).

Ao dar um tratamento crítico, inventivo e poético aos eventos históricos, Rivas trata da complexidade de que fala Saer, porque é outra a linguagem, é outro o tempo, enfim é com uma roupagem nova que as personagens narram subjetivamente,

⁶⁵ “A ficção não é uma claudicação frente tal ou qual ética da verdade, mas a busca de uma um pouco menos rudimentar. A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de modo deliberado são fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc. Fazem-no assim, não para confundir o leitor, mas para mostrar o duplo caráter da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. [...] Entretanto essa mescla está presente, em maior ou menor medida, em toda ficção, de Homero a Beckett.”

⁶⁶ “A ficção soube emancipar-se. [...] Porém que ninguém se confunda: não se escreve ficção para iludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que exigem o tratamento da verdade, mas justamente para colocar em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo do qual o tratamento ilimitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar um salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não vira as costas a uma suposta realidade objetiva; muito pelo contrário se submerge em uma turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade está feita.”

imaginando outra realidade. E por não pretender narrar “a verdade”, mas “uma verdade” que não está dada de antemão, é que se cria o suspense para que o leitor grave no campo entre o fato e a invenção, entre a História e a história. Por outro lado, subjaz, à aparente coincidência de eventos, uma preocupação com o efeito de real, que se instaura na medida em que a personagem fictícia se desloca retrospectivamente e se “confunde” com o sujeito que atuou, efetivamente, na guerra. Na ficção, ela pode, até mesmo, superar o *superstes*, ao ir além, mostrando o seu lado não belicoso, por meio do qual é possível imaginar as condições socioculturais em que se insere no conflito, aspecto que as narrativas buscam enfatizar com intuito de preservação da identidade galega, ou, como lê Izabel Vázquez (2007), a biodiversidade cultural. Daí a presença de ditos populares, de linguagem coloquial e de comportamentos demarcadores do espaço desses sujeitos, que se mostram por meio de suas crenças em seres mitológicos, em dogmas religiosos, em tradições seculares, além, é claro, do afã da conquista definitiva da autonomia política da Galicia, enfim, por representações que informam sobre a pessoa que está por trás da *persona*. Daí a mostra, sem máscara, de suas histórias e medos.

De acordo com as narrações, se por um lado, as personagens são capazes de matar compatriotas, de incendiar igrejas, de bombardear cidades e de deixar seu próprio país em ruínas, por outro, temem as almas penadas da “Santa Compañia” e acreditam em lendas como a das irmãs “Vida y Muerte”. São, afinal, as identidades desses narradores que se inscrevem nos relatos por meio de um “trabalho” mnemônico. Isso demonstra que, apesar da tendência, na modernidade, da quebra da tradição oral, há ainda uma consciente resistência à globalização acrítica que massifica o homem moderno e lhe impõe o esquecimento das tradições. É essa resistência que Rivas imprime à sua escrita, marcadamente em *El lápiz del carpintero*, em que conste a tentativa de preservação de micro narrativas orais por meio de uma escrita nem descaracterizadora, nem estereotipada da cultura.

Ciente da resistência das novas gerações (galegas) em manter vivas as manifestações culturais do período anterior à guerra, Rivas as aborda de maneira sutil: primeiro, inserindo-as nas memórias sobre a guerra – questão central das narrativas; e depois, como reafirmação do fator identitário, do lugar de enunciação. Ele escreve em galego – idioma bastante rechaçado, em relação ao espanhol, pela grande maioria das

gerações mais jovens, mas que é, se poderia dizer, a língua de nascimento das lendas, mitos, provérbios populares e jargões que povoam o imaginário galego/espanhol.

Os narradores rivasianos não fazem uma “tradução das tradições”, eles as apresentam tais como foram contadas desde sempre pelo e ao povo galego, conforme se lê em Isabel Vázquez (2007).⁶⁷ Assim, a memória coletiva/cultural se dá a conhecer, hoje, graças à escrita, que em certo sentido, ocupa o espaço do marinheiro viajante benjaminiano. Os livros teriam, nesse caso, o importante papel de ocupar o lugar daquele narrador guardião e difusor do conhecimento. Por isso, destruí-los é uma barbárie contra a cultura, e um passo fatal para a cessação do diálogo entre gerações.

A ocorrência do fator dialógico em Rivas pode ser identificada em vários níveis: na relação/interação entre as personagens, que mesmo em um espaço tumultuado compartilham experiências não bélicas; no do foco narrativo, na medida em que a ficção faz remissão à História e à memória cultural; e no da verdade fossilizada pelo poder em entrecruzamento com a verdade rememorada/imaginada.

Como já assinalado anteriormente, se não se pode tomar as narrativas institucionais como fatos absolutamente verídicos, tampouco se pode dizer que não há, na ficção, elementos identificáveis no mundo real (ISER, 1999, p. 63-77). A articulação entre o “agora” da narração literária e o passado dos eventos históricos cria um efeito de acontecimentos do presente. Os narradores (da ficção) recriam um espaço “verificável” em relação ao que a História identifica como o dos combates bélicos e dos embates sociopolítico-ideológicos, viabilizando a possibilidade do aparecimento de uma segunda “verdade” dentro dos parâmetros do que Todorov chama de “diálogo de ruptura”.

Há, portanto, entre a História e a Literatura, aproximações e distanciamentos próprios do que seria uma relação entre a ciência e a arte, respeitadas as especificidades das “verdades” inerentes a cada uma delas. Como criação artística ou uso estético da linguagem escrita, a narrativa literária é suficientemente livre para extrapolar o “vivido” e o “vivível”. Mas, por não se sujeitar à reprodução do real, não significa que não possa ser atravessada por elementos do mundo empírico. Por outro lado, a História trata do passado, mas se utiliza da linguagem corrente do momento da enunciação; e o historiador/enunciador não necessariamente vivenciou o que narra. De qualquer forma,

⁶⁷ No Capítulo Terceiro serão trabalhados com mais profundidade os conceitos de *reexistencia* e *resiliencia* a partir do estudo de Isabel Castro Vázquez sobre de Manuel Rivas.

a História tem um pacto com a verdade. Rompê-lo, contestando-o ou não, é reinvenção – papel e sentido artístico da obra literária.

Ao contrapor Literatura e História Luiz Costa Lima, em *História, Ficção, Literatura* (2006), afirma que

A historiografia tem um trajeto peculiar: desde Heródoto e, sobretudo Tucídides, a escrita da história tem por aporia a verdade do que houve. Se se lhe retira essa prerrogativa, ela perde sua função. Torna-se por isso particularmente difícil ao historiador não considerar prova aporética o que resulta do uso de suas ferramentas operacionais. As tentativas de Cornford e Hayden White de aproximá-la do poético procuravam conjurar essa dificuldade; terminaram, contudo, por criarem um desvio tão grave quanto converter a escrita da história em uma modalidade de ficção (COSTA LIMA, 2006, p. 21).

Não cabe aqui discutir qual, entre Heródoto e Tucídides, era mais historiador ou mais poeta; ou qual, a partir do ponto de vista da modernidade, pode filiar-se à visão hegeliana ou benjaminiana, mas de pensar a literatura operando uma “verdade entre parênteses” nos termos de que fala Costa Lima: “o discurso ficcional não postula uma verdade, mas a põe entre parênteses” (COSTA LIMA, 2006 p. 21). Nesse caso, “pôr entre parênteses” significa propor uma relação dialógica com o verdadeiro, seja enquanto fingimento ou como informe. O fato é que o desvio que a História toma para se aproximar da Literatura, e vice-versa, não pode, como observa Costa Lima, converter uma em outra. Se o papel da Literatura não é versar sobre a verdade, tampouco é de marginalizá-la. Pela sua natureza, ela é autônoma por excelência: pode fingir que mente ou mentir propriamente, não podendo ser, por isso, submetida a julgamentos que lhe imputem rótulos que remetam à verdade ou à mentira. A propósito, vale lembrar os mais famosos versos de Fernando Pessoa que dizem: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. // E os que leem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não a duas que ele teve, / Mas só a que eles têm” (PESSOA, 1972, p. 164).

Como poeta ou como prosador (trato aqui apenas da prosa), Rivas cria narradores que fingem que as suas reminiscências não são fingimentos; que as memórias não são herdadas de terceiros, ou melhor dizendo, da memória coletiva. Mas quem, como ele, lê a dor do outro e, ao escrever sobre ela, nela se inscreve por força do caráter identitário, sente uma dor que parece real – não fingida, como a de alguém que reclama

de dores em um membro já há muito tempo amputado. É um padecimento que a medicina chama de “dor fantasma”, sobre o que o médico Daniel da Barca faz uma exposição aos companheiros de cela e de enfermaria durante atendimento a um paciente com esse diagnóstico. Tomando-a como a dor das lembranças traumáticas, Herbal monologa, mas como se dialogasse com a alma do pintor a quem matou:

Oye, pintor, dime una cosa. ¿Tú sabes lo que es el dolor fantasma?
Algo de eso sé. Me lo explicó Daniel da Barca. Él había hecho un estudio en la Beneficencia. Dicen que es el peor de los dolores. Um dolor insuportable. La memoria del dolor. ¿Por qué lo preguntas?
Por nada. (RIVAS, 2002, p. 113)⁶⁸

Percebe-se nessa fala referências a duas memórias fantasmáticas: uma (do paciente), cujo fantasma tem uma dupla origem – fisiológica, ou memória do corpo – correspondente à perda efetiva de um membro; outra psicológica – que é a incorporação de uma sensação dolorosa à imagem de um membro que já não existe. A outra (do carrasco Herbal), que se sente habitado pela alma ou pelo fantasma de sua vítima. Por isso ele fala sozinho, ou melhor, interage com o fantasma da sua própria consciência sempre carregada de culpa.

3.2.1 Literatura e autoinscrição na história

Gille Deleuze começa o capítulo 1 “A literatura e a vida” de *Crítica e clínica* (1997) dizendo que

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está, antes, do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido (DELEUZE, 1997, p. 11).

⁶⁸ “Oi, pintor, diga-me uma coisa. Você sabe o que é a dor fantasma?”

Algo disso sei. Daniel da Barca explicou para mim. Ele havia feito um estudo na Beneficência. Dizem que é a pior das dores. Uma dor insuportável. A memória da dor.

Por que pergunta sobre isso?

Por nada. “(Observe-se a linguagem oral, bem característica do narrador-personagem Herbal)

Mais à frente, no mesmo texto, esse autor cita André Dhôtel⁶⁹, a propósito da língua/linguagem operadas pelo escritor: “Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua” (DHÔTEL *apud* DELEUZE, 1997, p. 15).

Ligia Chiappini escreve em *O foco narrativo*: “Quem narra, narra o que viu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso NARRAÇÃO e FICÇÃO⁷⁰ nascem juntas” (CHIAPPINI, 1993, p. 6). Mas é pertinente afirmar, ainda, que quem narra o faz a partir de um paradigma – uma situação, circunstância, ou imagem (real ou imaginária) – que se coloca como uma “escrita” precursora e que pode até mesmo, segundo Jorge Luís Borges, em “Kafka y sus precursores”,⁷¹ (BORGES, 1997) *vir a posteriori*.

Além das teorias literária e linguística voltadas para a prosa, conforme se observa em Deleuze e Chiappini, respectivamente, a poesia deveria ter, pelo menos sob a perspectiva de Carlos Drummond de Andrade, uma visão própria e aparentemente contrastiva, mas a prática escritural se revela similar. No poema “Procura de poesia” (2002),⁷² Drummond aborda metalinguisticamente essa relação conflituosa, que envolve vida, experiência e escrita. A poesia, contudo, dado o seu caráter eminentemente subjetivo, analogamente à prosa, acaba por subverter as proposições do nosso poeta e tender a fixar-se no “eu” (poético) que “tira, [sim], poesia das coisas”. Mas a escrita rivasiana, mesmo prosaica, tem a ver com esse aspecto, na medida em que apresenta

⁶⁹ Cf. nota do próprio DELEUZE, 1997: André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires (sobre um “devir-áster en Chronique fabuleuse”, p. 225)

⁷⁰ O grifo é da autora.

⁷¹ Segundo Borges, sem a leitura de Kafka não seria possível ler produtivamente o poema “Fears au scruples”, de Robèrt Browning. Escreve Borges: “A verdade é que cada escritor cria os seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro. E nesta correlação não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozes de Browning ou Lard Dunsany”.

⁷² ANDRADE (2002, p. 130). “PROCURA DE POESIA. Não faças versos sobre acontecimentos./ Não há criação nem morte perante a poesia./ Diante dela, a vida é um sol estático./ não aquece nem ilumina./ As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam./ Não faças poesia com o corpo,/ esse excelente, complexo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica./ Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro/ são indiferentes./ Nem me reveles teus sentimentos,/ que se prevalecem no equívoco e tentam a longa viagem./ O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia./ Não cantes tua cidade, deixa-a em paz./ O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas./ Não é a música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma./ O canto não é a natureza/ nem os homens em sociedade./ Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam./ A poesia (não tires poesia das coisas)/ elide sujeito e objeto./ Não dramatizes, invoques,/ não indagues. Não percas tempo em mentir./ Não te aborreças./ Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,/ vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família/ desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável./ Não recomponhas/ tua sepultada e merencória infância./ Não osciles entre o espelho e a memória em dissipação./ Que se dissipou, não era poesia./ Que se partiu, cristal não era.”

elementos operadores próprios da poesia – ele inventa, como Dhôtel, uma língua que expressa em prosa a mesma guerra que César Vallejo narrou em versos. Ao falar das “coisas” inerentes ao seu lugar geográfico e de enunciação, Rivas resgata e reforça a identidade que quer imprimir às narrativas. Para tal, parte com sensibilidade de poeta, do que leu e ouviu sobre a GCE e da inventividade como ficcionista, e se deixa atravessar pelo que foi “vivido” por suas personagens, sujeitos literários que povoam o universo “vivível”, enquanto experiência de escrita. Narrar eventos que supostamente aconteceram dentro da guerra implica usar a imaginação para se construir um “mundo”, que, não sendo empírico, poderia sê-lo; e nele fazer habitar, em sentido lato, os seres da sua criação. Para tal, ele, como observa Deleuze, no que se refere ao uso da língua, cria um ambiente linguístico compatível com o período dos eventos narrados e com os narradores que “processam” a experiência. E ao encampar a oralidade se lança no “devir” deleuzeano, penetrando o interior de personagens, inclusive não humanos, como é o caso do humanizado Farol Hércules e dos livros condenados ao fogo nos primeiros dias da sublevação, em *A Coruña*. Para o autor, o devir está relacionado com a inquietação e a redenção dos vencidos, e se manifesta no gesto (in)voluntário de “levantar a cabeça” para “escrever a leitura” (BARTHES, 2004, p. 26-29) que faz da GCE. Nesse gesto é registrada uma ampla reflexão que engloba todo um estado de coisas, que as narrativas históricas, apesar de abarcadoras, optaram por não abordar, ao adotar o esvaziamento das vozes vencidas. Mas o *modus faciendi* identificado em Rivas, ou seja, a execução do “processo” de “passagem de vida” (conforme Deleuze, 1997) percorre o caminho que passa pela intertextualidade conteudística e estrutural. O fato é que todo texto remete a outra escrita ou a outra forma de criação. Retomando Chiappini (1993), pode-se afirmar, então, que em uma escrita há sempre o registro de uma leitura ou leituras, cabendo ao leitor, como fez Borges, em *Kafka y sus precursores*, identificar os fios desse tecido verbal em outros textos. Nesses termos, a originalidade de determinado autor tenderia a relativizar-se, mas há, como propõe Deleuze (1997), que se levar em conta a habilidade de se lidar com a língua e com as linguagens que a ela subjazem. Dessa forma a escrita, ainda que se pretenda original, é um exercício relacional, dialógico.

Engendrar uma história implica, pelo menos até certo ponto, um trabalho de bricolagem com outros textos verbais ou não. Por isso resulta inconcebível uma

narrativa sem janelas, sem pontos de interseção com outras escritas ou formas de expressão, razão que conduz à identificação de uma relativa sintonia entre *El lápiz del carpintero* e *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, ocorrendo o mesmo com *Los libros arden mal*, que remete a *Enquanto agonizo*,⁷³ de William Faulkner. Se na primeira obra a similaridade passa pela estrutura e pelo dialogismo, dada a inserção de micro narrativas dentro da narrativa central, e pela não hierarquização das personagens, no segundo caso a aproximação ocorre devido à forma fragmentada como o texto é composto, exigindo que o leitor percorra os noventa relatos, como se labutasse com o geoprocessamento⁷⁴ de uma dada região sem os imprescindíveis dados cartográficos.

3.2.2 O corpo textual de *El lápiz del carpintero*

Tzevetan Todorov escreve, no prefácio de *A estética da criação verbal* [apud Bakhtin (2006)], resumindo o pensamento desse autor acerca da criação literária ou da escrita ficcional:

A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo. (TODOROV, p. XVII apud BAKHTIN, 2006).

⁷³ *Enquanto agonizo* é uma narrativa singular. Seu autor, William Faulkner, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura (1949) pela importante contribuição para o fortalecimento do moderno romance norte-americano. Nesse livro, ele põe em jogo o próprio conceito de narratividade, compondo ou justapondo os cinquenta e nove monólogos, em princípio, totalmente independentes, das personagens. Os protagonistas – todos o são (cinco pessoas da mesma família) – gozam de total autonomia enunciativa, mas só se dão a conhecer por meio do turno do outro, cabendo ao leitor construir, com as falas fragmentadas de cada personagem, o diálogo entre elas. A história narra a saga de uma família americana, cuja matriarca, mulher muito pobre, mas orgulhosa, prestes a morrer exige ser sepultada em Jefferson, um lugar distante do campo onde vivia. Desestruturada, psicologicamente, a família enfrenta as mais adversas condições: chuvas, enchentes, incêndios e brigas para realizar o último desejo da falecida matriarca Addie Brunden, que já em decomposição é trasladada em uma carroça para ser sepultada no lugar que havia exigido.

⁷⁴ Geoprocessamento pode ser definido como o conjunto de ciências, tecnologias e técnicas empregadas na aquisição, armazenamento, gerenciamento, manipulação, cruzamento, exibição, documentação e distribuição de dados e informações geográficas. Para se realizar o geoprocessamento são necessários cinco elementos, sendo eles: os dados geográficos, recursos humanos, equipamentos, programas computacionais e métodos de trabalhos. Mais detalhes estão disponíveis em <<http://www.satimagens.com/geoprocessamento.htm>>.

Em Rivas, a confluência desses elementos composicionais do romance, apontados por Todorov como centro teórico nesse estudo de Bakhtin, configuram o corpo tripartite das narrativas. Se para o romance monológico há apenas duas possibilidades de ideias – a do conteúdo, que pode ser uma ideia verdadeira ou falsa, e a que lida com a psicologia das personagens –, na perspectiva dialógica há

um “terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso, do bem e do mal assim como no segundo, sem que por isso se reduza a ele: cada idéia é a idéia de alguém, situa-se em relação a uma voz que carrega um horizonte a que visa. No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia (TODOROV, p. XVII *apud* BAKHTIN, 2006).

É sob esse enquadramento teórico bakhtiniano visto por Todorov que se pode refletir sobre o perfil da escrita de Rivas, entendendo-a dentro desse “terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso”, que não absolutiza qualquer das vozes oriundas do silêncio dos vencidos. A (id)entidade autoral dilui-se na “heterologia” dos protagonistas, formando a “multiplicidade de pontos de vista” própria do discurso polifônico defendido por Bakhtin. Aos acontecimentos vividos por personagens históricas, são acrescentados outros “vivíveis” dentro da lógica do conflito armado, de forma a desobscurecer a importância da *Galicia* no contexto sociopolítico em que ocorreu a guerra da Espanha. É importante observar e ao mesmo tempo levantar uma questão a propósito do que Todorov chama de “assimilação”, que no caso de Rivas pode ser analisada sob a ótica de uma via de mão dupla. Tomando-se, por exemplo, o romance *El lápiz del carpintero*, é pertinente se considerar a possibilidade de que o protagonista tenha alguma referência no *alter ego* do autor; ou, em sentido oposto, se a caracterização de Daniel da Barca – um intelectual e republicano convicto – é introjetada pelo autor, resultando numa empatia tal que a personagem se autonomiza na condução do discurso de um republicano vencido na guerra, mas vitorioso quanto às ideias voltadas para a liberdade de pensamento e escolhas de homem politizado. A condição de sobrevivente e, portanto, de detentor da memória por parte de Daniel da Barca não o coloca como portador absoluto da “verdade” sobre os fatos, já que suas reminiscências estão contidas na rememoração do seu algoz Herbal. A saga do protagonista é narrada a partir da perspectiva do antagonista, que inclusive cultivava por

ele, entre outros sentimentos, certo despeito e inveja pela sua ética, força moral e capacidade de administrar a condição de prisioneiro/médico, sem se deixar abater pela derrota republicana. Não há hierarquização entre vencedores e vencidos; o poder do discurso verticalizado, próprio da História, é planificado, na ficção, criando um espaço interativo, dialógico, em lugar do imperativo daquela. A “empatia” se dá, neste caso, às avessas daquela observada por Benjamin, já que ocorre do vencedor em relação ao vencido (BENJAMIN, 1985).

O crítico Eugenio J. Alonso Martín observa que “[e]n el contenido de la novela [*El lápiz de carpintero*] se distinguen cuatro planos diferentes, que se imbrican entre si: el del protagonista, el del carcelero, el del grupo de presos y el de la vida de la nación”⁷⁵ (MARTÍN *apud* RIVAS, 2005, p. 168). De acordo com essa divisão, o conteúdo do romance se estruturaria da seguinte forma:

a) No primeiro plano é feito o mapeamento da vida da personagem principal, Daniel da Barca, tratando de localizá-lo na política (defesa da República), na profissão (médico), na sociedade (cultura urbana, voluntarismo junto aos colegas de prisão), além de na força moral e na capacidade de lidar com situações desfavoráveis limítrofes. Por duas vezes foi salvo da morte sumária: uma por fuzilamento, outra durante as retiradas noturnas. Ele sela seu amor por Marisa Mallo, casando-se por correspondência com a mediação da freira Isarne, com quem prestava serviços médicos aos prisioneiros republicanos. Paradoxalmente, é o carrasco Herbal que figura como interveniente para a efetivação da lua de mel do casal durante traslado do prisioneiro Da Barca. Nessa circunstância, o vencedor franquista Herbal cultiva “empatia” pelo vencido republicano Da Barca, favorecendo-o.

b) Herbal se dá a conhecer, não apenas pelo que narra sobre si mesmo, mas principalmente pelo que se depreende do seu comportamento e das relações com os prisioneiros, sua família, seus superiores de profissão, enfim seu *status* dentro e fora do conflito. Ele é o representante do homem do campo, que no contexto da guerra tenderia a ser partidário republicano, mas por circunstâncias passou a compor o *bando* fascista. Não bastasse sua má índole, na condição de guarda civil é obrigado a agir ainda com mais animalidade como componente do pelotão de fuzilamento e do grupo de

⁷⁵ “[...]o conteúdo do romance se distinguem quatro planos diferentes: o do protagonista, o do carcereiro, o do grupo de presos e o da vida da nação.”

“paseadores”,⁷⁶ ou seja, assassinar é uma rotina do seu trabalho. É uma personagem carregada de culpas, traumas e crenças. Passada a guerra, visualiza a própria morte, recordando a lenda “Vida y Muerte”, e busca, por meio da narração de sua história (e da ambígua relação com a personagem Daniel Da Barca), a redenção pelos seus crimes fratricidas. Ele narra a Maria da Visitação reminiscências próprias, mas nelas está presente, metonimicamente, a memória histórica da GCE. Ao exteriorizar suas recordações, elas retornam para o coletivo, realimentando o ciclo. Se a prostituta é uma “mulher compartilhada”, há de se presumir que ela não manterá só para si essas lembranças que lhe conta Herbal, mas dará continuidade à tradição oral.

Há que se observar, por outro lado, que se ao “confessar” suas culpas à prostituta Maria da Visitação, Herbal estaria, às vésperas da morte, buscando, em uma religiosidade às avessas, a redenção dos seus crimes, considerando-se o costume católico de o moribundo receber a Extrema Unção por intermédio de um padre. A “confissão” de Herbal acontece, porém, em um prostíbulo e é feita a uma prostituta. Ato contínuo, ele morre, e o lápis de carpinteiro – responsável pela sua humanização e fio condutor da história – fica em poder da prostituta, remetendo à ideia de continuidade da tradição oral. Mas há que se assinalar também, ainda que pareça contraditório, que mesmo com o *status* de lugar de memória, o lápis é um instrumento de escrita delével, que tende ao apagamento ao longo do tempo. Daí a necessidade de o seu portador, aquele que detém a memória (o pintor, Herbal e por fim Maria da Visitação) reavivá-la, recontando, como fez Herbal, ou escrevendo, como fez Rivas. Poder-se-ia dizer que o leitor é, na verdade, um co-ouvinte da narração de Herbal à prostituta. Desta forma, Rivas está para escrita, assim como Maria da Visitação está para a tradição oral.

c) Os prisioneiros representam o terceiro plano narrativo, apresentando as condições desumanas a que estavam submetidos: traslados durante rigoroso inverno no chamado “trem dos tuberculosos”,⁷⁷ que era destinado anteriormente ao transporte de

⁷⁶ Homens que se encarregavam de retirar os prisioneiros das celas, no meio da noite, para “um passeio noturno” em lugares ermos, onde os executavam sumariamente com tiros na cabeça.

⁷⁷ A cena da transferência de presos mostra com muita crueza a forma desumana como eram transportados de uma prisão a outra. O “trem dos tuberculosos” era, na verdade, um veículo utilizado, em tempos de paz, para transportar bois, mas durante a guerra os vencidos atacados pela tuberculose deveriam ser segregados, e para tal se utilizava esse meio de transporte em que praticamente não havia alimentação, remédios e agasalhos, levando à morte a quase totalidade dos passageiros pela doença e pelo frio. Há que se considerar, ainda, que esse trem não chegava ao seu destino por causa da burocracia e da desorganização do comando militar que dava ordem e contra ordem para o prosseguimento e interrupção da viagem, o que se coloca como metáfora da própria guerra em que conste o domínio de determinada

animais; falta de medicamentos nas enfermarias; péssima alimentação; tortura física e psicológica, além de fuzilamento sumário pelos pelotões ou pelos passeadores.

d) O enquadramento da situação da Espanha mergulhada no conflito, a ascensão e o domínio do franquismo e as práticas desse regime contra os vencidos, apoiadas no nacional-catolicismo. Evidencia-se o retrocesso implementado pelo franquismo para que se restabelecesse o *status quo*, no âmbito sociocultural, do período anterior à guerra. Apoiadora do fascismo, a Igreja Católica colocou-se ao lado de Franco, na posição de vencedor, para manifestar, em todas as oportunidades, a prevalecente força do “teocentrismo” medieval dos Reis Católicos (Isabel I, rainha de Castela, e Fernando II, rei de Aragão). Em *El lápiz del carpintero* está registrado que no dia 1.º de abril de 1939, quando Franco assinou a declaração de vitória contra os republicanos, houve, no pátio da prisão, uma missa solene de celebração do final da guerra. Durante a homília, o capelão do cárcere rotula os presos de “ángeles caídos en el bando de Belcebú”⁷⁸ (RIVAS, 2002, p. 103) e acrescenta: “[h]oy celebramos la victoria de Dios”. [...] Y no lo dijo con especial altanería, sino como quien constata la ley de la gravedad”⁷⁹ (RIVAS, 2002, p. 103). Quanto à guerra, ele diz tratar-se de um pecado da história – “[e]sta clase horriblemente repugnante de pecado [que se] prende sobre todo en la vanidad del intelecto y en la ignorancia de los más simples, arrastrados por tentaciones en forma de revoluciones y disparadas utopías sociales”⁸⁰ (RIVAS, 2002, p. 104). Mas há também, no que o crítico Eugenio Alonso Martín chama de “vida da nação” (MARTÍN *apud* RIVAS, 2005, p. 169), algumas figuras paradigmáticas para cada “bando”: do lado republicano pode-se apontar o escritor César Vallejo, que teve participação bastante ativa no conflito, bem como do lado dos sublevados se observa nomes como Benito Mallo, um poderoso contrabandista que acolhia, talvez não por ideologia, mas pela possibilidade de beneficiar-se economicamente da guerra, como por exemplo, não ter os bens, objetos de contrabando, arrestados pelos “bandos”. Entram, ainda, nesse plano, as relações internacionais que redundam na “ajuda” a ambos os

região ora pelos republicanos, ora pelos sublevados. Aponte-se também o interesse dos militares em não salvar a vida dos seus rivais.

⁷⁸ “Anjos caídos no bando de Belzebu.”

⁷⁹ “Hoje celebramos a vitória de Deus. [...] E não o disse com especial altanería, mas como quem constata a lei da gravidade.”

⁸⁰ “Esta classe horrivelmente repugnante de pecado [que se] prende, sobretudo, na vaidade do intelecto e na ignorância dos mais simples, arrastados por tentações em forma de revoluções e disparatadas utopias sociais.”

opponentes, o que contribuiu decisivamente para o agravamento do conflito. Trata-se, em síntese, do diagnóstico para se conhecer a situação sociopolítica em que estava mergulhada a Espanha.

3.3 *Los libros arden mal: uma história de ruínas*

Na introdução de *História universal da destruição dos livros* (2006), o bibliotecólogo e escritor venezuelano Fernando Báez – estudioso desse assunto –, diante da “inexplicável” constatação de que “[h]á 55 séculos se destroem livros, e mal se conhecem as razões” (BÁEZ, 2006, p. 21), se pergunta com sentimento de desolação e impotência: “Há centenas de narrações sobre a origem do livro e das bibliotecas, mas não existe uma única história sobre sua destruição. Não é uma ausência suspeita?” (BÁEZ, 2006, p. 21).

Embora não haja qualquer referência, pelo menos direta, em *Los libros arden mal*, sobre a *História universal da destruição dos livros*, há uma evidente relação entre essas obras. O livro de Báez foi escrito em 2004 e o de Rivas em 2006. Considerado uma referência no assunto, o livro de relatos de Báez se coloca como provocação de escritas como esta de Rivas, cujo projeto e pesquisas históricas para subsídio à execução de tal empreitada foram iniciados em datas compatíveis, considerando que o autor de *Los libros arden mal* confessa que a gênese desse livro data de cerca de dois anos antes do seu lançamento. Assim, seria pertinente se pensar em uma associação entre o questionamento de Báez e a “resposta” de Rivas. O fato é que dois anos após o lançamento da inquietante pergunta surge uma obra contundente, abordando o mesmo tema – a destruição dos livros e a recorrência das guerras como justificativa para esse crime.

Com quase 800 páginas, os 90 relatos desse premiado livro de Rivas, cujo núcleo narrativo envolve relato histórico, poesia, ensaio e crônica, traz como epígrafe uma fotografia da queima de livros ocorrida nos primeiros dias da sublevação militar, em A Coruña, e apresenta uma estrutura fragmentada e bastante singular. Segundo o próprio autor, trata-se de “un viaje a las tripas del fascismo español y a la capacidad de resistencia humana frente a los totalitarismos” (RIVAS, entrevista eletrônica à Agência

Europa Press.)⁸¹ Ele pontua ainda os aspectos estruturais e estéticos, assinalando que “cada capítulo se lee con total autonomía y asegura que ha puesto una gran ‘voluntad estética’ en cada una de sus páginas. ‘Está escrita en vilo y tuve la sensación de que el lenguaje formaba parte del cuerpo. Es una escritura muy sensorial’”.⁸²

A narrativa, ou melhor, o conjunto de narrativas (*Los libros arden mal*) remete, de imediato, às “ruínas” (da história) de que trata Báez, no âmbito do relato de fatos reais, e do que aventa Walter Benjamin na nona tese “Sobre o conceito de história” (1940),⁸³ em uma linha teórico-filosófica. Tanto em Rivas quanto em Báez as obras se compõem de uma série de relatos (inter)dependentes, mas com um núcleo único – a guerra –, e dentro dela a tentativa de destruição de livros/memória. Ambas buscam, mas cada qual com sua proposta literária, o entendimento de atitudes incompreensíveis e intoleráveis, tão largamente repetidas ao longo da história da humanidade. Báez conta na introdução do seu livro que, durante a invasão do Iraque pelos Estados Unidos, ficou perplexo diante das cenas de destruição do patrimônio histórico daquele país, sobretudo no que se refere a livros raríssimos, únicos. Ele diz:

Não sei por que me senti tão impotente, e porque agora, passados os meses, aquele incidente persiste na minha memória, o que, no fundo, reforça o argumento de que nada entendi e de que todo o esforço de raciocinar diante do horror é inútil e ambíguo. Porém, mesmo assim, penso que deveria tentar esboçar uma justificativa que recupere o valor da[s] pergunta[s] do estudante de Bagdá⁸⁴ a partir de minha própria experiência (BÁEZ, 2006, p.18).

⁸¹ “[...] uma viagem às tripas do fascismo espanhol e à capacidade de resistência humana frente aos totalitarismos.”

⁸² “[...] cada capítulo pode ser lido com total autonomia e assegura que se esforçou com questão estética em cada uma de suas páginas. ‘Foi escrito com inquietação e tive a sensação que a linguagem fazia parte do corpo. É uma escrita muito sensorial’.”

⁸³ “Minhas asas estão prontas para o vôo, / Se pudesse, eu retrocederia / Pois eu seria menos feliz / Se permanecesse imerso no tempo vivo.” / Gerhard Scholem, Saudação do anjo.

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1985, p.).

⁸⁴ O estudante de História, que presenciava a mesma cena, havia tomado conhecimento de que F. Báez era estudioso do tema “destruição de livros”. Suas perguntas foram: “Por que o homem destrói tantos livros(?)”; “Você não é especialista?”

A visão de Báez e do estudante de Bagdá, assim como a dos narradores de *Los libros arden mal* são semelhantes à que Benjamin descreve na nona Tese – aquela, através da qual, “nós vemos uma cadeia de acontecimentos” e o anjo da história “vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” sem conseguir “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1985).

Todas as instâncias desses “eus”: o eu empírico de Báez, o eu fictício (lírico) do narrador rivasiano e o “eu celestial” do *Ángelus Novus* interpretado por Benjamin se sentem impotentes ao se depararem com as ruínas da memória/história, principalmente porque as destruições são promovidas não por pessoas ignorantes, mas cultas, que dada a condição de intelectual deveriam tomar iniciativas no sentido de se preservar a memória cultural assegurada pelos textos que os livros encerram. Mas se por um lado, desde o advento do registro material da vida humana, sempre houve atitudes destruidoras das marcas culturais das civilizações passadas, houve também quem as quisesse conservar. Ambas as atitudes, não raro, são adotadas inclusive, por uma mesma pessoa ligada aos livros. Fernando Báez aponta que

René Descartes (1596-1650), seguro do seu método, pediu aos leitores que queimassem os livros antigos. [...] David Hume não hesitou em exigir a supressão de todos os livros sobre metafísica. O movimento futurista, em 1910, publicou um manifesto em que preconizava o fim de todas as bibliotecas. Os poetas nadaístas colombianos queimaram exemplares do romance *Maria de Jorge Isaacs*, em 1967, convencidos de que era necessário destruir o passado literário do país. Vladimir Nabokov, professor das universidades de Stanford e Harvard, queimou o *Quixote* no Memorial Hall, diante de mais de seiscentos alunos. Martin Heidegger tirou de sua biblioteca livros de Edmund Husserl para que seus estudantes de filosofia os queimassem em 1933 (BÁEZ, 2006, p.27).

Os nomes aqui enumerados são apenas uma pequena mostra do que a História relata. Os livros, sob o ponto de vista dessas personagens, encerram uma “verdade perecível”, que uma vez “vencida” (superada) deve ser destruída para que a novidade sobreviva, como se fosse impossível a coexistência da memória e de formas de pensar no momento presente. Tanto no mundo real como no universo da ficção o ritual biblioclasta segue os mesmos procedimentos, mas são distintas as justificativas (embora não sejam atos justificáveis).

No âmbito ficcional, em *Don Quixote de la Mancha* (1605/1614), de Miguel de Cervantes, já se identificava comportamento similar, com a alegação de que os

romances de cavalaria eram responsáveis pela loucura de Don Quixote. Em *Los libros arden mal* a destruição é imputada não apenas às possíveis ideologias contidas nos conteúdos textuais, mas ao simples fato de tal ou qual livro pertencer a um livre pensador ou intelectual. Por isso, bibliotecas inteiras como a de Santiago Casares Quiroga e de Vicente Aleixandre (Nobel de Literatura, edição 1977) foram consumidas pelas chamas ou saqueadas. O eixo temático dessa obra é atravessado pela queima e também pela salvação de alguns exemplares raros como o *Novo Testamento* da Bíblia, traduzido ao espanhol por George Borrow, que o dedicou a “Antonio de la Trava el valiente de Finisterre”. O paradeiro deste exemplar único, que pertencia ao acervo da totalmente destruída biblioteca de Casares Quiroga, permanece uma incógnita até os relatos finais do livro. Era uma obsessão do juiz franquista Ricardo Samos, um fanático colecionador de Bíblias, tê-lo em sua coleção.

O arresto e a queima de livros como as que ocorreram no cais do porto e na Praça María Pita, em A Coruña, foram rituais macabros praticados com prazer biblioclasta pelos sublevados franquistas. Diz o relato:

Era conocido que Santiago Casares tenía la mejor biblioteca privada de la ciudad. Em Panadeiras 12 [...]
Allí en la plaza María Pita arde otro montón. Y a muchos de ellos se los llevaron arrestados al Palacio de Justicia. También a chiqueros de la plaza de toros.
El que en estos momentos asume la jefatura de la quema suscribe con una sonrisa la intención de la frase del subordinado. Los libros como reos, arrestados, contra la pared. De espaldas a la gente. En fila, apretujados, sin poder estirarse, en silencio mudo. Ésos aún tuvieron un poco más de suerte que éste. Pasarán los días, los meses, los años, y los libros arrestados irán desapareciendo. Una mano descuidada. Un zarpa decidida. Libro a libro, el despiece de la biblioteca, lo que no ardió, en la sed de la Justicia (RIVAS, 2007, p.77-78).⁸⁵

Muitos dos livros apreendidos de que fala o narrador (observador da cena) passam posteriormente a ser objetos de comércio clandestino, justamente pelo valor histórico por tratar-se de exemplares raros e muito desejados por colecionadores como é o caso do juiz Ricardo Samos.

⁸⁵ “Era do conhecimento de todos que Santiago Casares tinha a melhor biblioteca da cidade. Em *Panadeiras*, 12[...] / Ali na Praça María Pita arde outro montão. E muitos deles foram levados arrestados ao Palácio da Justiça Também aos currais de touros. / Quem, nestes momentos, assume a chefia da queima endossa com um sorriso a intenção da frase do subordinado. Os livros como réus, arrestados, contra a parede. De costas para a gente. Em fila, espremidos, sem poder estirar-se, em silêncio mudo. Esses ainda tiveram um pouco mais de sorte que este. Passarão os dias, os meses, os anos, e os livros arrestados irão desaparecendo. Uma mão descuidada. Uma garra decidida. Livro a livro, o desmantelamento da biblioteca, o que não queimou, na sede da justiça.”

3.3.1 Escrita fragmentária: uma tendência que se aprimora no século XX

O caráter fragmentário originado no século XIX apresenta, hoje, um nível muito mais acentuado, analogamente ao modelo de narração como expressão totalizadora realista anterior a esse período. Ligia Chiappini observa que “[n]o século XX a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico (CHIAPPINI, 1993, p. 71).

Com mais de um século de evolução e tendo como paradigma *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, o romance atual narra o mundo a partir de uma vivência subjetiva. Com essa característica evidenciada, a estrutura fracionada de *Los libros arden mal* pode ser tomada como metáfora da própria GCE com seus antecedentes e consequências, que aconteceram batalha a batalha – algumas vencidas por um “bando”, outras por outro. Embora possa ser lido relato a relato, como sugere o autor, o sentido pleno só se dá com a leitura integral da obra. E, nesse aspecto, as ruínas dos livros queimados e semiqueimados, bem como as peripécias de determinadas personagens para salvar alguns deles, remetem aos destroços resultantes das batalhas e às tentativas dos sobreviventes, que passados os ataques, buscavam meios para sobreviver às perseguições franquistas.

Ocorrida nos dias 18 e 19 de agosto de 1936, em vários lugares da Espanha, a “inquisição” dos livros realizada no Cais do Porto e na Praça Maria Pita, em A Coruña, é o eixo da narrativa e pode ser analisada como se fosse uma memória involuntária – um trauma – do qual o povo galego não consegue se libertar. A propósito do assombro que a traumática cena da incineração ainda causa, o autor declara (em entrevista), que a queima teve um caráter paradoxal, já que foi empreendida por “personas cultas con grandes bibliotecas y una sensibilidad exquisita para las bellas artes, [que] en momentos límites de la historia se decantan por la barbarie en vez de encarnar el humanismo”. (RIVAS, entrevista eletrônica à Agência *Europa Press*).⁸⁶ Ainda com maior ênfase no resgate de personagens e fatos históricos, comparativamente a *El lápiz del carpintero*,

⁸⁶ “[...] pessoas cultas, com grandes bibliotecas e uma rara sensibilidade para as belas artes, [que] em momentos limítrofes da história se bandeiam para a barbárie em vez de encarnar o humanismo.”

aparecem aqui muitas personagens que protagonizaram a GCE, como García Lorca, Ánxel Casal, Santiago Casares Quiroga, Francisco Franco, Manuel Fraga y Carl Schmitt, entre outros, citados e/ou esquecidos pela História. Ocorre, ademais, a personificação de objetos: os livros, por exemplo, assumem um *status* humanizado e a eles são dados, igualmente, um espaço para interagir.

Sobre a eliminação de livros-memória-homem, Fernando Báez observa que “[d]estruir é assumir o ato simbólico da morte a partir da negação daquilo que é representado”. (BÁEZ, 2006 p. 24). Ele reafirma:

Não se deve ignorar que para os gregos a memória era a mãe das nove musas e se chamava Mnemósine. A idéia era a de que a memória era a mãe das artes. Do termo grego ao latino o matiz se conserva porque memória provém de *memor-oris*, que vem a ser “aquele que recorda” (BÁEZ, 2006, p. 24).

E quem recorda senão o homem? No contexto da narratologia rivasiana, esse homem, ou melhor, esses homens do presente mergulham no passado, na memória coletiva para que, refletida na individual, possam narrar suas reminiscências, muitas das quais coincidem com a História em certos pontos, mas que vão além, ao promoverem o exercício da rememoração (voluntária) e a busca, na imaginação, de uma memória de algo que, de fato, pode não ter acontecido. O esquecimento proposital promovido pelos relatos oficiais propiciou o aparecimento de um vazio, um vácuo histórico só preenchível pela memória coletiva até então silenciada, mas que ora se manifesta por meio da ficção. Desse lugar de exílio dos vencidos, emergem personagens e eventos à espera que sejam inscritos na história. Para inscrevê-lo, contudo, há que se contar com pessoas sensíveis como Rivas – conscientes que esquecer o passado é corromper o presente e comprometer o futuro.

No romance em questão, a forma fragmentada e sem ordenação cronológica se abre a um processo de simultaneização de eventos, de fusão temporal e de vozes discursivas: passado, presente e futuro se alternam; narrador de primeira pessoa intercambia com o de terceira. “Para Anatol [Rosenfeld] haveria causas sociais para essa desintegração da figura humana e dos seus referenciais espaços-temporais, nas artes plásticas e no romance” (CHIAPPINI, 1993, p. 72). Essa mesma estudiosa recorre

novamente a A. Rosenfeld para apontar as possíveis causas da guinada do foco narrativo:

Talvez fora básica uma nova experiência humana da personalidade humana, da precariedade de sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem (ROSENFELD *apud* CHIAPPINI, 1993, p. 73).

Em entrevista, que aparece como posfácio de *Los libros arden mal* (2006), seu autor diz que “[l]as guerras empiezan por palabras. Es la producción industrial de odio la que va creando las condiciones para que se produzcan las tragedias”.⁸⁷ As palavras, naturalmente, evoluem para o confronto com armas de outras categorias. Pois bem, a posição de Rosenfeld, citada por Chiappini mostra muito claramente a problemática situação do homem em um espaço mutante, cujas mudanças decorrem em função do jogo de interesses e aspirações de sujeição do seu igual. Em essência, foi o que aconteceu na guerra da Espanha, ou seja, a confluência dos “cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos nascidos na própria Espanha, com os “espantosos progressos técnicos” (cf. cit. acima) representados pela ajuda estrangeira com aviões e armas, o que acabou por promover um massacre como o de *Guernica*. Neste caso, as armas mais tecnicamente elaboradas pelo homem têm mais poder de “convencimento”, para não dizer rendição desse mesmo homem perante o seu igual.

⁸⁷ “[l]as guerras comienzan por palabras. Es la producción industrial del odio lo que va creando las condiciones para que se produzcan las tragedias.”

Capítulo terceiro

4. Queimar livros, eliminar homens

*Se Deus pudesse contar a estória do
Universo, o Universo se tornaria fictício.*

Edward Morgan Forster

Desde o período em que os reis católicos (Isabel I e Fernando II) ocuparam o poder na Espanha, já havia considerável rechaço à Igreja Católica por parte de uma ala progressista de homens públicos e de uma parcela da população, cuja força de trabalho era explorada pela classe patronal, sobretudo proprietários rurais ligados à Igreja. Mas foi a partir da instauração da Segunda República que os questionamentos acerca da promiscuidade entre política e religião se intensificaram, transformando-se, por um lado, em obsessão anticlerical e, por outro, em perseguição contra os não católicos. Juntos, o totalitarismo fascista e o dogmatismo religioso derrotados pelos partidários republicanos buscavam, por todos os meios, recuperar o secular poder que lhes fora legalmente retirado.

Frente a um regime republicano ainda instável e de pouca maturidade político-administrativa, mas auspicioso, os conservadores monarquistas viam, não apenas no comprometimento de alguns homens públicos, a exemplo de Santiago Casares Quiroga e intelectuais como Federico García Lorca, um entrave para a reconquista do quadro anterior. Buscavam, a qualquer custo, “minar” as bases sobre as quais a República erigia a estrutura de um conjunto de mudanças em prol das populações desfavorecidas e desde sempre exploradas pela minoria detentora das riquezas e do mando político. Os nacionais temiam, ademais, o sentimento de cidadania que começava a ser conquistado a partir de manifestações sindicais, de organizações obreiras e de várias outras iniciativas que se empenhavam em contribuir para a conscientização do povo, a exemplo do teatro itinerante empreendido pelo grupo *La Barraca* idealizado por García Lorca.

De fato, conforme comenta João Cerqueira (2005) e Pablo Martín Aceña (2006) o regime republicano estabeleceu várias frentes com o intuito de promover melhorias na educação. A escolarização laica das populações rural e urbana pobres e a sindicalização

dos *obreiros* apontavam para um considerável avanço das condições de vida da grande maioria dos espanhóis, o que significava, por outro lado, a redução dos privilégios do pequeno grupo de pessoas ligadas à antiga monarquia, à Igreja e à Polícia. Assim, a República representava uma ameaça a essa poderosa elite que defendia o nacionalismo conservador. O clero e a oligarquia se desestabilizaram com a guinada política instaurada pelo novo regime, em função de os trabalhadores rurais e os industriários passarem a se organizar em sindicatos, associações, etc., para exigir seus direitos, desde sempre irreconhecidos. A quebra dos paradigmas do antigo regime resultava em câmbios nas relações de trabalho e, conseqüentemente, sociais. Como a conquista do poder por uns resultara em perda para outros, e “esses outros” nesse caso, os nacionais tinham uma relação secular com os altos postos de comando na Espanha, criou-se um clima de tensão, que resultou em vários assassinatos em ambos os “bandos”, o que logo se transformou em guerra aberta.

A laicização do ensino e a alfabetização pública significaram uma profunda ruptura na questão educacional. Ao popularizar o acesso à instrução, antes uma regalia das poucas famílias mais abastadas, passou-se a criar condições de acessibilidade do povo à cidadania, dotando-o, portanto, de consciência política e de autocrítica, o que o tornava menos suscetível de manipulação.

4.1 Apocalipse: além do princípio da razão

Relativamente à grande queima de livros, em 1936, eixo dos relatos de *Los libros arden mal*, não foi um acontecimento único na história, principalmente na da Espanha, onde desde o período inquisitorial se destruiu, pelas chamas, obras e autores. No âmbito da literatura, em *Don Quixote de la Mancha* (1605-1615), Miguel de Cervantes já denunciava esse procedimento incendiário, biblioclasta.

Desde o advento do livro ou de qualquer outro objeto de registro da existência humana, o homem tem o comportamento paradoxal de produzir e destruir a sua obra. Ao analisar a destruição da memória escrita sob uma ótica apocalíptica, Fernando Báez observa que

Um livro não é destruído com a intenção de aniquilar a memória que encerra, isto é, o patrimônio de idéias de uma cultura inteira. Faz-se a destruição contra tudo o que se considera ameaça direta ou indireta a um valor considerado superior. O livro não é destruído por ser odiado como objeto. A parte material só pode ser associada ao livro numa dimensão circunstancial: a princípio foi uma tableta entre os sumérios, um osso entre os chineses, uma pedra, um pedaço de couro, uma prancha de bronze ou ferro, um papiro, um códice, um papel e, agora, um CD ou um complicado dispositivo eletrônico (BÁEZ, 2006, p. 25).

O que os nacionais consideravam um “valor superior” era exatamente aquele ditado pela tradição monárquico-religiosa. Na visão retrógrada dos opositores da República os livros “encerravam ideias” de inovação e estavam associados aos seus possuidores e autores. Daí Báez dizer que a intenção não é “aniquilar a memória” conservada pela escrita, mas a ameaça que a ela subjaz. Por isso mesmo, antes da queima eles eram submetidos a uma espécie de auditoria, de julgamento, a título de avaliação de conteúdo. Qualquer desvio em relação à velha política consuetudinária moldada pelo dogmatismo católico era interpretado como um perigo para a Espanha, o que, desde já, era suficiente para que a obra fosse rotulada de “antipatriótica”, passando, portanto, à lista dos livros condenados. Mas os censores não se detinham numa análise minuciosa: a simples identificação do autor, já previamente condenado, era suficiente para que a obra fosse lançada às chamas. Em outras palavras, qualquer texto, independentemente do gênero, que não estivesse em sintonia com o discurso “monológico” do antigo regime, alimentaria a fogueira da intolerância. Mas por mais que se busque uma explicação convincente para tamanha barbaridade, não se aceita o fato, em si, de atear fogo em livros. A razão parece negar o caráter combustivo do livro, mesmo como objeto. Por isso há um estranhamento, uma revolta quando nos vemos diante de cenas (ou descrição delas) como as enumerados por Fernando Báez e as descritas em *Los libros arden mal*.

Por não haver uma explicação aceitável para esse comportamento destrutivo do homem contra a sua própria racionalidade é que ele busca explicá-lo recorrendo a “mitos apocalípticos” (BÁEZ, 2006, p. 21-24). Todas as civilizações, assinala Báez, os criam aspirando entender a sua origem e o seu fim.

4.2 Entre o esquecimento do passado e a imprevisibilidade do futuro

A apocatástase ou restauração de que tratam os mitos restauradores está relacionada ao ideário humano que vê na morte da história a abertura para eternidade. A própria Bíblia Sagrada dos cristãos, e aqui vale destacar a importância que esse livro teve no conflito espanhol, diz no *Livro do Gênesis* (3:19): “Do pó vieste e ao pó retornarás”. Considerando-se a influência política, além da religiosa da Igreja sobre a animosidade dos sublevados, é possível negar essa relação? Possivelmente, não, porque eles estavam mais ligados a essa linha de crença do que à da ciência, que nomeia o dito “pó” de átomos, que se agregam em moléculas e ganham vida, mas logo se decompõem, se desintegram e retornam ao ponto inicial de átomo.

Em todas essas “crenças” ou constatação o homem, tal como é concebido, é um ser do presente, daí a incógnita do antes e do depois.

Em *Los libros arden mal* a busca obsessiva por alguns títulos como *El manual popular de la electricidad* e *El Nuevo Testamento* traduzido ao espanhol por H. G. Wells se coloca como metáfora desse estágio entre a origem e o retorno, pois após serem lançados ao fogo procurou-se recuperá-los, num afã de fazer com que os livros se refizessem das cinzas (pó). Se isso não se concretiza no plano material, realiza-se no sentido mnemônico, já que o título e o autor são lembrados à medida que são lançados ao fogo, remetendo à ideia de uma ressurreição metafórica daqueles raros exemplares recuperados. Essa tentativa de recuperação/salvação da memória contidas nesses exemplares únicos perpassará toda a narrativa.

No caso da GCE, houve situações em que a destruição de livros se dava, não apenas com o intuito de eliminar a memória enquanto ameaça ao futuro dos nacionais, mas de, uma vez considerados “lixo” (sob a perspectiva dos censores), transformá-los em pasta celulósica, para que, no processo de reciclagem se transformassem novamente em papel gráfico. Considerando, então, a destruição como o outro lado da restauração (ou vice-versa), resulta difícil a um olhar externo e distanciado aceitar, sob qualquer das perspectivas mítica, religiosa ou científica, a concreção de fatos dessa natureza.

Deflagrado o conflito, esse ato bárbaro entra no rol das estratégias de provocação inerentes à guerra. O anseio dos nacionais sublevados era restaurar o *status*

quo precedente ao advento da Segunda República espanhola, ou seja, as suas antigas prerrogativas de imposição do “colonialismo interno” (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 173). O intuito do colonizador é destruir a memória e apagar as referências históricas, mas essas referências subsistem não apenas naqueles suportes físicos enumerados por Báez. Elas podem preservar-se, também, nos lugares de memória, bem como em uma base imaterial⁸⁸: a memória coletiva. É nessa fonte, nesse banco de saber que as reminiscências (individuais) têm suas referências. É em torno delas que determinado grupo se orienta e se identifica. As narrativas rivasianas consideram essa realidade e estão atentas ao fato de que, embora não seja função da literatura intervir na sociedade (pode, antes, ser um reflexo desta), ela é capaz, isto sim, tanto de antecipar determinados eventos (textos de ficção científica, ou a profetização de uma crise pós-guerra, por exemplo), como tomar fatos cotidianos ou excepcionais para refletir sobre eles e sobre o seu espaço de ambientação. É a propósito desse aspecto que Isabel Castro Vázquez, ao analisar a linguagem na obra de Rivas, a lê como “[e]coloxía de línguas, etnias e razas”⁸⁹ (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 163). Segundo a mesma autora,

A loita [de Rivas] por protexer a biodiversidade da natureza está directamente relacionada coa loita por protexer a biodiversidade sociocultural. Diversas forzas actúan sobre ambas. A neocolonización do capitalismo depredador externo, a colonización interna e a abdución dos galegos son algunhas das influencias que ameazan o ecosistema galego. [...] A loita non é física, senón textual e ideolóxica ante ese invasor abducido que destrúe os ecosistemas naturais e humanos ao mesmo tempo, posto que son o mesmo” (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p.163 e 162).⁹⁰

As observações de Castro Vázquez ratificam as declarações de Rivas (que é, também, um ecologista, no sentido corrente) em que ele explica o tratamento ecológico que confere à sua escrita: “[e]u creo na biodiversidade, tamén cando falo de linguas e culturas. Recoñezome, de entrada, mais no cheiro das palabras galegas, pero as

⁸⁸ Chamo de base imaterial à memória (coletiva e/ou experiências individuais) sem registros protocolares: lembranças e reminiscências, que se manifestam no âmbito da oralidade. Considero, naturalmente, que a mente humana não é um suporte físico, tendo em conta que o mesmo fato pode gerar recordações não exatamente iguais em função do “lugar de posicionamento” do sujeito que rememora (cf. M. Bakhtin, já tratado anteriormente).

⁸⁹ “Ecologia de línguas, etnias e razas”.

⁹⁰ “A luta pela proteção da biodiversidade da natureza está diretamente relacionada à luta pela proteção da biodiversidade sociocultural. Diversas forças atuam sobre ambas. A neocolonização do capitalismo depredador externo, a colonização interna e a abdução dos galegos são algumas das influências que ameaçam o ecossistema galego. [...] A luta não é física, mas textual e ideológica ante esse invasor abduzido que destrói os ecossistemas naturais e humanos ao mesmo tempo, posto que são o mesmo”.

sensacións son para compartir e non para excluir”⁹¹ (RIVAS citado por CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 164).

Em seu poema metapoético “O lutador”, Carlos Drummond de Andrade diz: “Lutar com palavras é a luta mais vã. / Entanto lutamos mal rompe a manhã. / [...] Lutar com palavras / parece sem fruto. / Não tem carne e sangue... / Entretanto, luto”. (ANDRADE, 2002, p. 102). Sem dúvida, a luta de Rivas é poética, ou seja, textual, literária, como a de Drummond. Extrapola-a, contudo, já que a sua linguagem se manifesta não apenas com poeticidade; ela abarca a “ecologia linguística” (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 68ss), a ideológica, a política; e é também denunciativa, na medida em que busca resgatar e fazer conviver harmonicamente os falares locais (a oralidade galega) e a língua castelhana, imposta aos galegos como oficial e referendada pelos fascistas como a língua da Espanha.

A língua/linguagem de *El lápiz del carpintero* e de *Los libros arden mal*, por citar apenas as obras aqui enfocadas dentre as tantas que o autor produz com esse perfil, retrata a preocupação em tornar “convivíveis” os discursos entre vencedores e vencidos, entre um presente que quer apagar o passado e um passado que quer ser lembrado no futuro. As narrativas rivasianas fazem esse *jump* linguístico entre os falares autóctones e o idioma dos colonizadores interno e externo⁹².

É esse fator polifônico e dialógico, que Isabel Vázquez lê como ecológico (porque visa equilibrar a coexistência entre a chamada alta e baixa cultura), que é tomado com elemento caracterizador da identidade das personagens e, portanto, como objeto de reflexão sobre uma “realidade literária” comprometida com aspectos de natureza linguística empírica. As narrativas acontecem em uma língua autoral aglutinante, inventada para demarcar o espaço da resistência. Ela é constituída da potencialidade de congregar sensações, sentimentos e comportamentos que valorizem o próprio, em contraposição às políticas públicas locais e às “leis globalizantes” criadas pelos grandes mercados externos consumistas e homogeneizadores. O ecossistema linguístico rivasiano está fundado no equilíbrio, na coexistência não apenas do galego e suas variantes, mas do castelhano e, por que não, das demais línguas, como o francês, o

⁹¹ “Eu creio na biodiversidade, também quando falo de línguas e culturas. Reconheço-me, primeiro, mais pelo cheiro das palavras galegas, mas as sensações são mais para compartilhar, e não para excluir.”

⁹² Além do galego e do espanhol, o inglês é um idioma bastante falado na *Galicia*. E Rivas é defensor dessa ecologia linguística considerando-a uma riqueza cultural.

inglês, o alemão, o português, enfim, todas, considerando-se que nenhuma delas seja “predadora” das outras.

4.3 Breve histórico da destruição de livros na Espanha

Conforme se lê em Fernando Báez (2006, p. 138-138 / 229-240), desde o apogeu da cultura muçulmana na Espanha os livros foram, paradoxalmente, objeto de obsessão e de destruição. Na mesma medida em que houve quem se interessasse por preservá-los, montando grandes e importantes bibliotecas, apareceram também quem os destruísse. Ainda que pareça paradoxal, em ambos os casos os protagonistas eram pessoas que reconheciam o valor do livro.

Em *Los libros arden mal*, o (ir)responsável pela queima efetuada em A Coruña era o juiz Samos, um fanático colecionador e conhecedor de Bíblias. Antes de lançá-los às chamas, seus auxiliares anunciavam o nome e o autor para que o magistrado desse o *veredicto*. Os pouquíssimos que lhe interessam eram recolhidos, enquanto outros, como os de Casares Quiroga, que os incendiários chamavam ironicamente de *casaritos*, eram atirados com desprezo e deboche para que o fogo os devorassem.

Esse evento, contudo, não era um procedimento novo na Espanha. Há na história registros de outras catástrofes similares.

4.3.1 Primeira fase

No regime do califado de Al Hakam II (961-976), um homem apaixonado pelo conhecimento, esse califa conseguiu reunir cerca de 400 mil volumes de todas as culturas do mundo, e fundar, em Córdoba, a mais importante biblioteca europeia da época. Segundo consta, ele leu todos esses livros e anotou no início ou no fim de cada um deles tudo que se sabia sobre o seu autor. Seu sucessor (em 981), Muhammad Ibn Abu ‘Amir Al-Mansur, mais conhecido como Almançor, um escritor frustrado, permitiu

que seus conselheiros queimassem todos os livros que, com tanto afinco, Al Hakam havia conseguido adquirir. Foram salvos apenas os livros considerados sagrados para os muçulmanos. De toda a biblioteca resta, hoje, apenas um exemplar, datado de 970.

Al-Mutadid, rei de Sevilha, casado com uma poetisa e protetor dos poetas, de seus filhos, inclusive (que eram poetas), mandou atear fogo à obra de Ibn Hazm (994-1063), (conhecido na Espanha como Bem Hazam), poeta famoso pela abordagem dos sentimentos amorosos.

4.3.2 Segunda fase

No período da Reconquista, em que governaram os reis católicos Fernando II e Isabel I, Francisco Jiménez de Cisneros, o confessor da rainha, mandou confiscar o Corão, de casa em casa, e autorizou que fossem queimados. Após recuperar cerca de cinco mil livros que foram enterrados durante o confronto de 1492, promoveu a queima de todos. Qualquer texto que remetesse a Maomé deveria ser destruído. Alvar Gomez de Castro, discípulo de Cisneros, confessa que seu mestre reconhecia, no entanto, o valor dos livros de medicina e permitiu que, dessa leva, fossem conservados alguns dessa área. Hoje eles se encontram na Biblioteca Nacional de Alcalá de Henares.

4.3.3 Terceira fase

Séculos depois, em 1931, durante a II República, mas antes do início da GCE, um movimento anticlerical promoveu ataques a igrejas. Além de queimar livros, publicações e documentos religiosos, os revoltados saquearam obras de arte e objetos sacros.

No início da década de 1930 a cultura espanhola passava por uma fase bastante profícua. A chamada “geração de 27” estava no apogeu. A produção intelectual alcançou seu auge com nomes como o do cineasta Luis Buñuel, artistas como Salvador

Dalí, pensadores como Miguel de Unamuno e José Ortega e Gasset, entre tantos outros. À medida que os sublevados iam ganhando batalhas, promoviam cerradas perseguições aos intelectuais, muitos dos quais eram avessos ao movimento antirrepublicano. Por isso assassinaram, logo no início do confronto, alguns republicanos importantes, a começar por Santiago Casares Quiroga e Federico García Lorca. Muitos foram mandados ao exílio e outros optaram pelo autoexílio à morte. Muitos tiveram suas bibliotecas incendiadas ou saqueadas, o que ocorreu também com grande parte das particulares e de sindicatos. Consta que 257 delas foram extintas. Entre 1934 e 1939 uma “Comissão para Depuração de Bibliotecas”, presidida por Sabino Álvares Gendín, reitor da Universidade de Oviedo, cuidou de censurar e destruir a quase totalidade das obras analisadas. Os livros do poeta Vicente Aleixandre, que viria a ganhar o Premio Nobel de Literatura, em 1977, ficaram entre os escombros de sua casa bombardeada.

Durante a guerra houve seguidos ataques aos livros: em 1937, a Biblioteca de Madri foi bombardeada; em vários ataques ao arquivo histórico da Universidade Complutense perderam-se muitos livros do século XV. Na investida contra o *Ateneu Enciclopèdic Popular*, em março de 1939, os livros foram lançados pelas janelas. Em Barcelona, entre obras de bibliotecas e estoque de livrarias e editoras, foram destruídas cerca de 72 toneladas de livros. A queima, em nome de uma falsa moral que apenas confirmava o fanatismo cego contra a religião judaica e a liberdade de expressão, tornou-se um hábito que ganhou dimensões indiscriminadas: os ataques foram estendidos a instituições e residências. As palavras de ordem do primeiro número do folheto *Arriba España* eram: “Camarada! Você tem a obrigação de perseguir o judaísmo, a maçonaria, o marxismo e o separatismo. Destrua e queime seus jornais, livros, revistas, propagandas. Camaradas! por Deus e pela pátria!” (*Navarra 1936: de la esperanza al terror*. In: BÁEZ, 2006, p. 236). Ainda em 1937, o Ministério de Instrução Pública, sob responsabilidade do comunista Jesús Hernández, ordenou que o arquivo de Madri fosse enviado para as fábricas de papel para que fossem reciclados, mas de fato foram queimados na quase totalidade. Em Valência, além de mais três toneladas e meia de arquivo reciclado, foram destruídos mil pergaminhos. Entre arquivos de documentos e livros, o Ministério da Instrução Pública perdeu aproximadamente 50 toneladas de memória escrita.

Os atentados contra os livros se fizeram acompanhar, ainda, por um conjunto de normas para publicações. Já no início da sublevação militar oficializou-se, nas áreas dominadas pelos fascistas, uma implacável censura à literatura e às obras de cunho didático. O parágrafo segundo de um dispositivo publicado pelo Ministério de Instrução Pública, em 4 de setembro de 1936, rezava:

[...]

Segundo: Os inspetores de ensino inscritos nos reitorados autorizarão, sob sua responsabilidade, o uso nas escolas unicamente de livros cujo conteúdo corresponde aos sagrados princípios da religião e da moral cristã, e que exaltem com seus exemplos o patriotismo da infância. (Citado por BÁEZ, 2006, p. 238).

Como esse, foram vários os meios despóticos pelos quais os livros passaram a ser julgados, e quase sempre condenados às chamas ou à reciclagem. Normas, decretos, leis, ordens, enfim, todo tipo de expedientes se prestaram para retirar de circulação livros considerados pornográficos, anticristãos, socialistas, comunistas, libertários e antipatriotas. Ao passar pelo crivo ideológico baseado nos “sagrados princípios da religião e da moral cristã” (católica) do censor, era praticamente impossível preservar ou colocar oficialmente em circulação uma obra de perfil republicano. Os censores eram responsabilizados por não destruir, por isso eram implacáveis.

Nesse sintético histórico foram enumerados apenas alguns eventos dentre os inúmeros relacionados à destruição e à censura de livros, antes, durante e após a guerra da Espanha, país cuja riqueza cultural deve muito aos muçulmanos, hispano-judeus e hispano-árabes banidos dali no século XV por questões étnico-religiosas.

O propósito em apresentar esses eventos, e com eles alguns dados concretos levantados por Báez, se justifica justamente porque os eventos que figuram como a espinha dorsal de *Los libros arden mal*, ou seja, as queimas de grande quantidade de livros ocorridas no cais do porto e na Praça María Pita, em A Coruña, no início do confronto, não foram lembradas por Báez. A obra de Rivas, quero crer, reivindica, entre outros esquecimentos, o não apagamento dessa tragédia, por duas questões: primeiro, porque esse evento desencadeou outros, em outros lugares, como uns tantos enumerados por Báez; em segundo lugar, porque sendo Rivas de A Coruña, portanto, praticamente

um contrerrâneo de Franco, que nasceu em Ferrol⁹³ (cidade localizada nessa província), as cenas apresentam um grau ainda mais significativo de traumaticidade para o autor.

Nascido em 1957, ele não testemunhou o que suas personagens narram, mas seus pais, ascendentes e alguns sobreviventes das suas relações pessoais, sim. Essas passagens dramáticas, ele as observa, então, com os olhos da memória herdada (coletiva) com a qual busca preencher o que chama de “vazios”, utilizando a licença poética que a literatura lhe outorga. Dessa forma, sua escrita ficcional pode figurar, ao mesmo tempo, como rememoração indireta e como lembrança construída, manifestando-se, ambas, como procedimento de resistência contra o esquecimento e de *reexistencia* (CASTRO VÁZQUEZ, 2007) em prol da identidade.

A linha que delimita as fronteiras entre a realidade e a invenção é imprecisa, dado o efeito de real criado pelas diversas vozes narradoras que querem se colocar na posição de testemunha.

Pelo caráter preservacionista da memória presente na literatura rivasiana, faz-se mister, por uma questão de coerência ao referencial identitário do autóctone galego, lê-la sob essa ótica. Há que se observar, contudo, que não se trata, como já assinalado acima, de uma produção regionalista, panfletária ou revisionista. Em Rivas, o local é apresentado sem radicalismos; a visão é multifocada. O olhar bem humorado e poético a partir da *Galicia* não neutraliza a perspectiva do observador galego/universal que se coloca em uma posição exterior ao quadro para desde aí ver/narrar com mais isenção e crítica o galego, que no fim das contas é o reflexo da sua própria imagem.

Em seu estudo sobre a obra de Manuel Rivas, a professora e pesquisadora galega Isabel Castro Vázquez parte de alguns conceitos-chave para tentar entender a identidade desse povo, cujas origens e história os tornam singulares em função das várias colonizações pelas quais passaram. Delas, a que aqui importa é aquela promovida internamente a partir dos conflitos gerados pelas reivindicações de autonomia política da *Galicia* em relação a Madri e aquela decorrente da globalização. Segundo a autora, a “reexistencia”, a “resiliencia”, o “colonialismo interno”, a “gnose espiral”, o “humor” e a “retranca” formam o pacote identitário dos galegos. Ela, como Rivas, escreve em galego, mas reconhece que é falante de uma língua “minoritária”. Contudo, é nesse idioma da minoria que sempre aparecem as primeiras edições dos textos rivasianos.

⁹³ Outra importante figura da GCE, Pablo Iglesias, fundador do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE) e da União Geral dos Trabalhadores (UGT), também nasceu em Ferrol.

Essa manifestação de resistência se configura pela fidelidade e pela valorização da língua materna. Embora sua literatura seja divulgada para mundo em Espanhol, há sempre a possibilidade de se conferir a dicção no texto original. Para ele, que está comprometido com a divulgação da imagem da *Galicia* no exterior, a melhor fórmula é transmiti-la em legítimo galego vernáculo.

A Isabel Vázquez intriga-lhe o fato de esse autor conseguir o prodígio de “conectar diversas outredades e ao mesmo tempo criar uma consciencia identitária especificamente galega”⁹⁴ (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 12). As suas análises nos levam a observar que na cultura galega os conceitos binários se abrem à universalidade e que, portanto, as alteridades criam um ambiente de polifonia não somente no âmbito interno, mas no diálogo com elementos de outras culturas, dada a localização geográfica e as relações de vizinhança com outros países europeus. Mas vale assinalar, contudo, que é exatamente a assimilação acrítica, que conduz a uma aceitação desmedida dos elementos aculturadores internos responsáveis pela “desgaleguização” e consequente “castellanização”; e dos externos, promotores da globalização. Por isso é prioritária a valorização do autóctone como formador, não único, mas predominante nas obras rivasianas. Ele é o pilar sustentador das várias micronarrativas galegas intercaladas aos relatos, que são apresentadas ao mundo não galego – ou a todas as línguas/culturas às quais os textos são traduzidos – que são muitas – inclusive a japonesa, diga-se de passagem.

Resistir à diluição da alteridade pelo colonialismo interno empreendido pela língua de *Castela* e à globalização pelas culturas dominadoras do mercado comportamental não é exercício intelectual de fácil execução. Salvo raras exceções, os meios de comunicação são geridos pelo capitalista mercado consumista, que, na corrida desenfreada por vultosos lucros, favorecem o consumismo mórbido, o nivelamento da forma de pensar (ou de não ter que pensar), a alienação comportamental e a descartabilidade de tudo que remeta à tradição e à memória.

A valorização da língua e dos costumes autóctones passa pela resistência em aceitar essa tendência insalubre para a cultura. A propósito das perdas decorrentes da derrota republicana e da investida dos vencedores para fazer valer suas prerrogativas, Isabel Castro Vázquez lê o conjunto da obras de Rivas como uma forma intelectual de promover a reexistencia, que segundo ela é

⁹⁴ “Conectar diversas alteridades e ao mesmo conseguir criar uma consciencia identitária especificamente galega.”

a resulta da adaptación dun grupo subalterno a circunstancias de poder sem renunciar á identidade propia, é dicir, reinventándose para continuar existindo como tal dentro da realidade colonial. O prefixo re- ten un dobre significado: por unha banda *reitera a existencia* a pesar das construcións de estereotipos coloniais como os fetiches dos que falaba Homi Bhabha que simplifican, rexeitan e fan invisible a outredade; por outra, incide nunha *nova existencia* que presenta a realidade propia con plena conciencia da sua diferencialidade⁹⁵ (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 14).

Poder-se-ia dizer, partindo do que aponta Isabel Castro Vázquez, que “reexistência” remete a uma situação identitária singular: por um lado, um grupo autóctone é submetido à adaptação da cultura do vencedor, mas por outro preserva a de suas origens. Assim, o vencido passa a ser um sujeito plural na medida em que é obrigado a se adaptar à cultura do colonizador (vencedor) e a vivê-la circunstancialmente. Sob essa visão, o fato de aceitar o que se lhe impõe não lhe retira a alteridade. Mas o jogo semântico proposto por Isabel Castro Vázquez com a palavra reexistencia, remetendo ao colonialismo interno como ação traumática, parece menos invasiva do que, de fato, ocorre(u). “Re-existir”, ou voltar a existir, pressupõe que em algum momento houve o desaparecimento. Apesar da repressão franquista, a memória preservou o que, passado o período crítico, quer “agora” quer manifestar-se plenamente por meio de relatos literários. Essa é uma visão “teórica”, a exemplo da apocalíptica do eterno retorno, de que fala Báez, da que está no Livro do Gênesis da Bíblia, e nos “cacos da história” a que se refere Benjamin.

4.4 A linguagem dos vencidos

As estratégias de resistência se manifestam das mais diversas formas. Em *El lápiz del carpintero*, o prisioneiro Daniel da Barca cria uma linguagem codificada, baseada em comentários sobre futebol para se comunicar com seus correligionários; as lavadeiras enviavam mensagens secretas utilizando a roupa posta para secar numa

⁹⁵ “[Reexistência é] o resultado da adaptação de um grupo subalterno a circunstâncias de poder sem renunciar à identidade própria, quer dizer, reinventando-se para continuar existindo como tal dentro da realidade colonial. O prefixo re- tem um duplo significado: por um lado *reitera a existência*, apesar das construções de estereótipos coloniais como os fetiches dos quais falava Homi Bhabha, que simplificam, rejeitam e fazem invisível a alteridade; por outro lado, incide em uma *nova existência* que apresenta a realidade própria com plena consciência da sua diferenciação.” (Os grifos são da autora)

determinada disposição. Estratégias de sobrevivência dessa natureza foram adotadas pelos vencidos da GCE, sobretudo durante o franquismo, quando o uso das línguas regionais foi restringido, ficando os autóctones das diversas regiões da Espanha obrigados a adotar, pelo menos publicamente, o castelhano. Nesse período, os idiomas locais ficaram circunscritos ao âmbito da família e de grupos mais reclusos.

No conto “La lengua de las mariposas” (RIVAS, 2005, p. 21-39) há situações que ilustram muito bem a ambivalência adotada pelos espanhóis: até o dia da prisão do professor Don Gregório, Ramón – o pai do protagonista – se confessava ateu e republicano, enquanto a mãe era católica e, por associação, de ideologia nacionalista. Mas o casal convivia harmonicamente, apesar dessa oposição. Durante as manifestações, a propósito da detenção de republicanos na vila onde viviam, Moncho (Pardal) é incitado por sua mãe a gritar palavras de ordem contra os recém-aprisionados pelos nacionais. Temendo pelo marido, ela o instiga a manifestar-se pró-Franco, reforçando o coro da turba que gritava:

“¡Traidores! ¡Criminales! ¡Rojos!”

Grita tú también, Ramón, por lo que más quieras, ¡grita! Mi madre llevaba a papá cogido del brazo, como si lo sujetase con todos sus fuerzas para que no desfalleciera. ¡Que vean que gritas, Ramón, que vean que gritas!

E entonces oí como mi padre decía: “¡Traidores!” con un hilo de voz. Y luego, cada vez más fuerte, “¡Traidores! ¡Criminales! ¡Rojos!”. Soltó del brazo a mi madre y se acercó más a la fila de los soldados, con la mirada enfurecida hacia el maestro. ¡Asesino! ¡Anarquista! ¡Comeniños!

[...] Pero ahora se volvía hacia mí enloquecido y me empujaba con la mirada, los ojos llenos de lágrimas y sangre. “¡Gritale tú también, Moncho, gritale tú también!”⁹⁶ (RIVAS, 2005, pp. 38-39)

Como se nota, a atitude de Ramón é norteadada, de fato, pelo instinto de sobrevivência. Ele não questiona sua esposa, vê na sua advertência uma chance de “reexistir” desde que atue nesse rito de passagem para o bando ao qual se opunha e que naquele momento era o vencedor. Ela, muito inteligentemente, anteviu a premente necessidade de o marido se “adaptar” à circunstância daquela nova realidade. Aquela

⁹⁶ “Traidores! Criminosos! Radicais! Grita você também Ramón, por tudo que você mais ama, grita! Minha mãe seguia com meu pai, segurando-o pelo braço, como se o segurasse com todas suas forças para que ele não desmaiasse. Que vejam que gritas, Ramón, que vejam que gritas! E então ouvi como meu pai dizia: Traidores! Com um fio de voz. E logo, cada vez mais forte, ‘traidores! Criminosos! Radicais!’ Soltou-se do braço da minha mãe e se aproximou da fila de soldados com o olhar enfurecido em direção ao professor. Assassino! Anarquista! Comunista! [...] Agora, porém, se voltava enlouquecido em minha direção e me empurrava com o olhar, os olhos cheios de lágrimas e sangue.’Grita você também, Moncho, grita você também!’”.

situação, contudo, não fez com que Ramón se bandeasse para o lado dos nacionais; a sua ideologia continuava republicana, mas o seu comportamento, por pertencer ao grupo subalterno (vencido), teria que ser favorável a Franco, e como tal era seu papel “celebrar” a prisão dos seus co-partidários republicanos. Moncho, por sua vez, não tinha consciência da situação. E embora atirasse pedras na direção dos que estavam sendo levados presos, incluindo-se entre eles o seu mestre Don Gregorio, só conseguia gritar as palavras que o ligava a ele: “[...] con los puños cerrados, sólo fui capaz de murmurar com rabia: ¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!”⁹⁷ (RIVAS, 2005, p. 39). Apesar da “raiva” que dizia sentir, naquele momento, pelo mestre, a lembrança que tinha dele estava vinculada àquelas palavras que, paradoxalmente, era a ponte que os unia. Ramón acata estrategicamente a “ordem” da mulher, e essa covardia (ou quiçá esperteza) o salva de ser sequestrado pelos nacionais, o que não ocorreu com o professor Don Gregorio. A passagem do texto é tão imagética quanto a cena do filme. O drama das personagens emocionada⁹⁸ igualmente nos dois suportes. É uma imagem que põe em evidência o comportamento adotado pelos dois bandos: vencedores e vencidos. Nela se percebe que a resistência do derrotado se manifesta primeiro contra o próprio ímpeto de resistir (no sentido de enfrentamento) – mas logo as circunstâncias o fazem ceder e retroceder, aceitar e recusar o que se lhe impões de forma resiliente. No dicionário *Houaiss* se lê, na segunda acepção, que resiliência é: “2. Derivação: sentido figurado – capacidade de se recobrar facilmente ou se adaptar à má sorte ou às mudanças” (HOUAISS, versão eletrônica, 2009). Aplicado ao caráter dos galegos, Isabel Castro Vázquez chama de

resiliencia á actitude dos galegos que conservaron a súa cultura ao longo de séculos de represións. Utilizo “resiliencia” para referirme a um comportamento cultural que, a diferenza da resistencia non busca un enfrentamento defensivo senón pretende subsistir dentro dunha realidade opresiva mantendo a maior fidelidade posible ao propio. As estratexias de resiliencia que se desenvolveron na cultura popular galega e permitiron que reexistira ata hoxe son utilizadas por Rivas de xeito moi contemporáneo nunha loita moi actual⁹⁹ (VÁZQUEZ, 2007, p. 15).

⁹⁷ “[...] com os punhos fechados, só fui capaz de murmurar com raiva: Sapo! Tilonorrinco! Víbora!”

⁹⁸ A capa da edição citada traz a fotografia da personagem que interpreta o garoto Pardo, no filme homônimo. Trata-se da última cena do conto, que foi filmada bem rente ao texto. Com direção de José Luis Cuerda e roteiro de Rafael Azcona, do próprio diretor e supervisão de Manuel Rivas, o filme (1999) recolhe três contos (“La lengua de las mariposas”, “Carminha” e “Un saxo en la na niebla”) do livro *¿Qué me quieres, amor?* (1995).

⁹⁹ “Resiliencia é a capacidade dos galegos que conservaram a sua cultura ao longo de séculos de repressões. Utilizo ‘resiliencia’ para referir-me a um comportamento cultural que, diferentemente de resistencia, não busca um enfrentamento defensivo, mas que pretende subsistir dentro de uma realidade colonial opressiva, mantendo a maior fidelidade possível ao próprio. As estratégias de resiliencia que se

Isso demonstra que os galegos adotam uma espécie de resignação conflitante, ou seja, submetem-se à cultura do vencedor,¹⁰⁰ sem abdicar da sua. Na verdade, a resiliência como consequência da “adaptação” não é um comportamento conformista, senão estratégico de sobrevivência. Nele está implícita a discordância e o rechaço não manifestado, na prática, pelas pessoas mais conscientes, que sofreram mais intensamente os efeitos da colonização pelo vencedor. Alienada pela mídia, a geração atual tende ao esquecimento, à aceitação passiva do “pacote” cultural globalizado que os novos colonizadores lhes impõem, camuflados de novas tecnologias e de modismos. É justamente nesse ponto do itinerário cultural que a escrita rivasiana entra no comboio, sobretudo com *El lápiz del carpintero* com suas personagens da vida cotidiana dentro e fora da guerra.

De origem humilde, filho de testemunhas da GCE, Rivas alcançou a intelectualidade, e é a partir desse duplo “posicionamento”, dessa visão privilegiada que, por meio de suas personagens, rememora, cria, reinventa uma história (com “h” minúsculo), como ato de resistência, como reivindicação de um lugar na História para os vencidos.

4.5 Multiculturalismo (ou aculturação?)

A Galícia em que estão ambientadas as obras rivasianas tem sido palco de consecutivas colonizações. A invasão celta e a romana são exemplos da interferência dos elementos estrangeiros sobre o autóctone. A eclosão da GCE desestruturou a relativa estabilidade e autonomia que a região havia conquistado. O franquismo desorganizou a configuração cultural e, para arrematar, veio a globalização. Por métodos belicosos ou não, o fato é que a identidade galega é o resultado de várias colonizações. Mais sutil e de difícil enfretamento, essa última tem, como as outras, um poder devastador, porque, embora não faça vítimas fatais, deixa sequelas preocupantes

desenvolveram na cultura popular galega e permitiram que reexistisse até hoje são utilizados por Rivas de forma muita contemporânea numa luta muito atual.”

¹⁰⁰ Nessa perspectiva, o conceito de “vencedor” é mais abrangente, já que inclui, além daquele pensado no contexto da GCE propriamente, os seus sucessores responsáveis pela colonização interna e pela abdução de seus compatriotas, descaracterizadores da cultura autóctone.

nas chamadas regiões periféricas, entre as quais se encontra a Galícia. É o grau de aceitação ou de rechaço à injeção da cultura estrangeira que determinará se se trata de enriquecimento ou empobrecimento da cultura local. Pelo que se depreende a partir da leitura das narrativas aqui analisadas, os narradores em Rivas tendem a considerar que a presença estrangeira se superpõe ao autóctone, descaracterizando-o, por isso a luta pela preservação das manifestações culturais próprias.

A Galícia é um exemplo claro dos paradoxos linguísticos decorrentes da dificuldade de convivência entre o colonizador interno e o colonizado. Em *Galicia, el bonsái atlántico*: descripción del antiguo reino del oeste, se lê:

a maioría dos políticos exprésase en galego, mais, pola súa extracción, falan castelán nada mais descender da tribuna, transvase que se produce incluso entre profesores oficiais de galego, que deixam de utilizalo ao cruzar o umbral das aulas, coa conseguinte perplexidade do alumnado¹⁰¹ (RIVAS, 1989, p. 55).

Esse comportamento paradoxal de pessoas influentes, que deveriam se colocar como paradigmas para os demais galegos em salvaguarda do caráter linguístico original da Galícia acaba alavancando a tendência de “desgaleguización”.¹⁰² Esse comportamento “castelhanizante” mais acentuado no espaço urbano acaba se interpondo como fronteira linguística entre a cidade e o campo. Na medida em que o êxodo tende para a urbanização das populações rurais, estas entram na zona de massificação cultural. Em consequência da desagregação dos grupos sociais, sobretudo os familiares, os laços culturais, principalmente as tradições orais vão se diluindo constantemente, numa proporção sempre favorável ao colonizador castelhano/urbano/global. A eficácia da “castelanización sistemática”, observa Isabel Vázquez, “é a aparência de liberdade de elección coa que se disfrazá agora en contraste coa época ditatorial”¹⁰³ (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 29). O lamentável é que o poder central castelhanizante utiliza os próprios galegos abduzidos para impor, pelos “meios educativos” (professores, mídia, etc.), as mudanças linguístico-culturais nacionalistas. Contra esse método de

¹⁰¹ “a maioria dos políticos se expressa em galego, mas, pelo extrato social, fala em castelhano assim que desce da tribuna, deslize que se produz até mesmo entre professores oficiais de galego, que deixam de utilizá-lo assim que cruzam o umbral da sala de aula, com a consequente perplexidade do alunado.”

¹⁰² Conforme Xosé Rego Chao (1987, p. 102) citado por Vázquez (2007, p. 29).

¹⁰³ “A eficácia da castelanização sistemática é a aparência de liberdade de eleição com a qual se disfarça agora em contraste com a época ditatorial.”

colonização interna progressiva e depredadora, as narrativas rivasianas utilizam, com sutileza, conforme já assinalado, um método antídoto, que consiste em intercalar micronarrativas de carácter oral à história principal, numa tentativa de romper o preconceito linguístico que está sendo instalado no sistema educacional galego.

Isabel Vázquez, citando Gondar Portansy, diz que “o galego considera e reconsidera, pensa en círculos dicéntricos ou, quizais mellor, policéntricos. [...] Lógica sutil con a cal durante séculos soubo bandear todo tipo de poderes”¹⁰⁴ (GONGAR, in CASTRO VÁZQUES, 2007, p. 48).

Diferentemente da lógica binária das línguas ocidentais, que preveem uma resposta direta para determinado questionamento, a galega elabora uma resposta que é todo um constructo discursivo, cheio de voltas, que acaba por se transformar em um minirrelato ou uma história, que a um observador estrangeiro parece desnecessário e inconsistente, mas essa é a lógica resultante da confluência de várias culturas: autóctone, invasoras, colonizadoras e importadas, que transformaram a língua da *Galicia* em uma realidade complexa e, como tal, polifônica. Ainda hoje, vive-se aí o poliglottismo: galego, castelhano e inglês – assinala Isabel Castro Vázquez.

Outro aspecto a se considerar é o humor, que, aliás, é recorrente na escrita rivasiana. Rivas, inclusive, já apresentou, na Galicia, um programa televisivo de humor em que explorava exatamente a cultura oral galega, mas numa abordagem não estereotipada ou preconceituosa. Embora as cenas de riso não sejam um ponto relevante nas narrativas que abordam a GCE, em *El lápiz del carpintero* há algumas passagens dignas, não exatamente de um riso aberto, mas contido, interior. Uma delas ocorre quando o sargento Landesa lê um relatório sobre a rotina de Da Barca que havia encomendado ao guarda Herbal:

El sargento Landesa empezó a leer una hoja al azar. ¿Qué dice aquí? ¡Lección de *autonomía* con un cadáver!, exclamó mordaz. Anatomía, Herbal, anatomía.
Ya le advertí que no se me daban las letras, atajó ofendido el guardia.
Otra nota: “Lección de agonía. Aplausos”. ¿Y esto qué es?
Eso fue un catedrático, señor. El Jefe de Da Barca. Se tumbó en una mesa e imitó cómo respiran los muertos antes de morir, que es en dos tiempos. Habló de una cosa que les da a los agónicos, una especie de alucinación que les ayuda a irse en sosiego. Dijo que el cuerpo era muy sabio. Y quedó muerto como en el teatro. Le aplaudieron mucho. [...] ¿E aquí qué pone? Leyó con dificultad: Doctor da Barca. La belleza, la belleza... ¿La belleza física?

¹⁰⁴ “O galego considera e reconsidera, pensa em círculos dicêntricos, ou melhor, policêntricos. [...] Lógica sutil com a qual soube, durante séculos, lidar com todo tipo de poderes.”

Déjeme ver, dijo Herbal, acercándose a él para leer por encima de su hombro. La voz le tembló al reconocer la frase que él mismo había escrito. La belleza física, señor¹⁰⁵ (RIVAS, 2002, p. 45-46).

Em outra passagem (Capítulo “Once”) um inspetor do hospital de presos aparece na enfermaria para investigar o consumo excessivo de “droga analgésica” (heroína). Enquanto interrogava o Dr. Soláns – médico responsável pelo local –, o inquiridor deixou cair uma pistola que escondia sob sua roupa, ao que “el doctor Da Barca, asistente del médico, dijo tranquilamente: Se le ha caído al suelo el corazón, colega. Hasta el grandullón aquel que habíamos llevado esposado, el Gengis Khan, quedó impresionado. Después lanzó una carcajada y dijo: ¡Si, señor, un tipo con tres cojones!”¹⁰⁶ (RIVAS, 2002, p. 80).

Com efeito, o humor é uma estratégia de enfrentamento inteligente e pacífica contra o discurso monológico do poder; um instrumento, poder-se-ia dizer, de questionamento e de resistência.

Em *Muller no baño* há referências sobre as armas e as estratégias que o vencido utiliza na luta contra um inimigo que quer, passado o combate armado, continuar vencendo com seu discurso totalitário e surdo à voz do outro: “para ser eficaz, para que a vida poida sabotar a maquinaria implacable da Historia, a linguaxe debe ser consciente do drama. Tivo que ventar o inferno e respirar o aire sulfuroso do ogro”¹⁰⁷ (RIVAS, 2002, p. 123). “Ser consciente do drama” é assumir um “posicionamento” a partir do qual a linguagem passa a ser uma arma poderosa – a única, talvez, capaz de fazer frente à “maquinaria implacável” e insípida da História.

Se o humor não é uma cura para os oprimidos, pelo menos proporciona um efeito analgésico, e em Rivas ele aparece com um duplo mecanismo: ironia e defesa.

¹⁰⁵ “O sargento Landesa começou a ler uma folha ao acaso. Que diz aqui? Lição de *autonomia* com um cadáver! Exclamou mordaz. Anatomia, Herbal, Anatomia. / Já lhe adverti que eu não me dava muito bem com as letras, interrompeu ofendido o guarda. / Outra nota: “Lição de agonia. Aplausos”. E isto, o que é? / Isso foi um catedrático, senhor. O chefe de Da Barca. Deixou-se cair em uma mesa e imitou como respiram os mortos antes de morrer, que é em dois tempos. Falou de uma coisa que acontece aos agonizantes, uma espécie de alucinação que os ajuda a ir-se em sossego. Disse que o corpo era muito sábio. E ficou morto como no teatro. Aplaudiram-no muito. [...] E aqui, o que põe? Leu com dificuldade: Doutor Da Barca. A beleza, a beleza... A beleza física? / Deixe-me ver, disse Herbal, aproximando-se dele para ler por cima de seu ombro. A voz tremeu ao reconhecer a frase que ele mesmo havia escrito. A beleza, a beleza... A beleza física, senhor.”

¹⁰⁶ “O doutor Da Barca disse tranquilamente: seu coração caiu no chão, colega. Até aquele grandalhão que havíamos levado algemado, o Gengis Khan, ficou impressionado. Depois soltou uma gargalhada e disse. Sim, senhor, um tipo com três testículos.”

¹⁰⁷ “Para ser eficaz, para que a vida possa sabotar a maquinaria implacável da História, a linguagem deve ser consciente do drama. Tive que soprar o inferno e respirar o ar sulfuroso do ogro.”

Em *El lápiz del carpintero*, dentre as passagens que retratam esse procedimento, vale elencar duas muito representativas e, por sinal, muitíssimo bem lidas pelas câmeras de Anton Reixa no filme homônimo. Trata-se do protesto dos presos durante a celebração da vitória de Franco. Para tumultuar a pregação pró-franquista do capelão do cárcere, que acabara de ler para a plateia um telegrama do papa Pio XII, datado de 31 de março de 1939, que dizia: “Alzando nuestro corazón a Dios, damos sinceras gracias a Su Excelencia por la victoria de la católica España”¹⁰⁸ (RIVAS, 2002, p. 105), os presos simularam uma crise epidêmica de tosse, que iniciou por um pigarrear irônico até atingir um coro ensurdecido de “tuberculosos”; ao final desse mesmo evento, o diretor da prisão, como era de costume, lançou a palavra de ordem para que todos, incluindo-se os presos, respondessem, exaltando o franquismo:

¡España! E solamente se escucharon las voces de autoridades y guardias: ¡Una!
¡España! Los presos seguían en silencio.
Gritaron los mismos: ¡Grande!
¡España! Y entonces atronó toda la prisión: ¡Libre!¹⁰⁹ (RIVAS 2002, p. 106).

Esses dois quadros ilustram muito bem não apenas a “retranca”; eles podem se configurar como metáfora da identidade dos sujeitos assumidos pelas personagens criadas por Rivas para protagonizar suas micro-histórias absorvidas da memória coletiva e formadoras da “memória histórica”. Nesses fragmentos se identifica, por um lado, o prenúncio do que viria a ser a relação conflituosa Igreja/Estado *versus* vencidos e, por outro, a resiliência dos republicanos aprisionados. Ao perturbar a pregação fascista do capelão, com um coro de tosse forçada, e responderem com um estrondoso grito de liberdade: “Livre!”, os presos praticavam a retranca, o que deixa o interlocutor desorientado, sem saber que atitude tomar frente àquela afronta. Essas passagens corroboram as palavras de Isabel Vázquez: “recorrendo a soluções tradicionais como a gnose espiral e a retranca, Rivas contribui dun xeito moi contemporáneo, á defensa da outredade e da pluralidade”¹¹⁰ (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 67).

¹⁰⁸ “Elevando nosso coração a Deus, damos sinceras graças a S. Excelência pela vitória da católica Espanha.”

¹⁰⁹ “Espanha! E somente se ouviram as vozes de autoridades e guardas. Unida! / Espanha! Os presos continuavam em silêncio. / Os mesmos de antes, gritaram: Grande! / Espanha! E então trovejou toda a prisão: Livre!”

¹¹⁰ “Recorrendo a soluções tradicionais como a “gnose espiral” e a “retranca”, Rivas contribui de um jeito muito contemporâneo para a defesa da alteridade e da pluralidade.”

4.6 A vida imita a arte, ou vice-versa?

No contexto ficcional, em *Don Quixote de la Mancha*, o protagonista Don Quixote manifestava um comportamento “estranho”, uma loucura atribuída à leitura de romances de cavalaria. Entendeu-se, portanto, que, se se queimassem seus livros, sua saúde mental se restabeleceria. Sob essa alegação, sua biblioteca foi destruída.

Às vezes, a realidade parece percorrer caminhos similares aos criados pela imaginação: fora do contexto ficcional quixotesco, numa espécie de “a vida imita a arte”, os militares sublevados, num arremedo dos censores das personagens de Cervantes, ateam fogo às bibliotecas corunhesas, partindo da premissa, como fizeram aqueles cervantinos, de que os livros subvertem os homens. Em *Los libros arden mal*, o narrador assinala o caráter de realismo da cena que descreve, colocando-se como testemunha ocular do evento:

Esto, las piras de libros, no forman parte de la memoria de la ciudad. Está sucediendo haora. Así que esto, el arder de los libros, no sucede en un pasado remoto ni a escondidas. Tampoco es una pesadilla de ficción imaginado por un apocalíptico. No es una novela. Por eso el fuego va lento, porque tiene que vencer las resistencias, la impericia de los incendiarios, la falta de costumbre de que arden los libros. La incredulidad de los ausentes. Bien se ve que la ciudad no tiene memoria de ese humo perezoso y reticente que se mueve en la estrañeza del aire. Incluso tiene que arder lo que no está escrito¹¹¹ (RIVAS, 2007, p. 58-59).

O narrador demonstra incredulidade no que “vê”. Ele não tinha memória de algo similar na cidade de *A Coruña*. Embora considere a cena inverossímil, está suficientemente lúcido para perceber que não se trata de uma imagem ficcional, de uma miragem. Com efeito, não é “um pesadelo imaginado por um apocalíptico” – é sim, o próprio apocalipse que se concretiza diante de seus olhos. Houve, contudo, mostras anteriores dessa tragédia, quando os republicanos, com ímpeto anticlerical, deram o passo inicial nesse processo, destruindo documentos e relíquias religiosos.

¹¹¹ “Isto, as labaredas de livros, não fazem parte da memória da cidade. Está acontecendo agora. De forma que isto, o arder dos livros, não acontece em um passado remoto nem às escondidas. Tampouco é um pesadelo de ficção imaginado por um apocalíptico. Não é uma história romanceada. Por isso o fogo vai lento, porque tem que vencer as resistências, a imperícia dos incendiários, a falta de costume de se queimar livros. A incredulidade dos ausentes. Bem se vê que a cidade não tem memória dessa fumaça preguiçosa e reticente que se move na estranheza do ar. Inclusive tem que queimar o que não está escrito”

A respeito desse acontecimento, o escritor Fernando Báez noticia, em *A história universal da destruição dos livros*, que “[d]e 10 a 11 de maio de 1931 foram queimadas as bibliotecas e os arquivos dos conventos” (BÁEZ, 2006, p. 230). Foram eliminados catecismos, livros e folhetos do catolicismo direitista, além de ter sido cometida uma série de atos de vandalismo contra igrejas. Contudo, no começo da guerra inverteram-se os protagonistas, e a partir do dia 18 de julho de 1936, os sublevados assumiram o papel de incendiários da cultura. “Era conocido que Santiago Casares tenía la mejor biblioteca privada de la ciudad. [...] Iniciada por su padre, le suministraban novedades, algunas de las mejores librerías de Europa”¹¹² (RIVAS, 2007, p. 77). Salvo raríssimas exceções, tudo foi consumido pelas chamas.

Se no primeiro momento foi a milícia pró-republicana, agora era a fascista que, em nível muito mais devastador, ateava fogo em livros e documentos, que segundo seu critério de julgamento sumário, eram “um problema de saúde para a Espanha”. Em seu livro, Báez contabiliza os números dessa tragédia:

[E]m outubro de 1934, nas Astúrias, uma insurreição popular se converteu, por motivos diferentes, numa espécie de comuna, e seu fracasso desencadeou um repressão feroz, na qual qualquer observador imparcial pode identificar os primeiros exemplos do que seria o modo de pensar do general Franco e de seu grupo repressivo. As forças da ordem destruíram os livros de 257 bibliotecas populares nas academias: Depois dos acontecimentos de outubro de 1934, a força pública queimou os livros das bibliotecas das academias. Destino semelhante tiveram as bibliotecas das casas do povo ou dos sindicatos como o dos Ferroviários do Norte, que possuía mais de quatro mil volumes [...] (BÁEZ, 2006. p. 232).

Ao longo do seu estudo, Báez descreve como se deram esses ataques incendiários e apresenta os números da destruição, que tinha no dogmatismo da Igreja Católica e no radicalismo dos militares sublevados, a tocha de ataque. Segundo esse pesquisador, no primeiro momento da República, os incêndios (menos significativos) foram promovidos pelos republicanos extremistas, mas logo a seguir essa prática foi adotada pelos opositores que eram muito mais extremistas, para os quais a quase totalidade das obras era rotulada como pornográfica, anticatólica, subversiva, enfim,

¹¹² “Era do conhecimento de todos que Santiago Casares tinha a melhor biblioteca privada da cidade. [...] Iniciada por seu pai, acrescentavam-lhe novidades, algumas provenientes das melhores livrarias da Europa”

conspiradoras contra o restabelecimento do antigo regime em que o Estado e a Igreja formavam um poder *uno*, centralizador e totalitarista.

Num período em que a Espanha gozava, com a chamada “geração de 27”, de considerável avanço cultural e conseqüente consciência sociopolítica, comprometendo as regalias do velho regime, a estratégia dos sublevados era impor a proibição do acesso ao conhecimento que conduz à liberdade de pensamento. Assim, sob a ótica dos sublevados, os livros eram memórias vivas; fontes que poderiam traduzir-se em situações “vivíveis”. Ao evocar a memória coletiva por meio de narrações individuais, a obra rivasiana trata justamente de verificar a profundidade do corte abrupto provocado pela guerra e suas conseqüências. A interrupção do processo de produção e da difusão de bens culturais deixou um grande vazio na história da literatura e do pensamento espanhóis. Não bastasse o corte, houve também a tentativa de apagar com o fogo da intolerância fascista a memória do que já havia sido produzido. *Los libros arden mal* entra nessa zona de penumbra histórica e, ao fazer renascer das cinzas alguns livros sacrificados, faz ressuscitar também, não apenas as personagens que os condenaram, mas sobretudo, as que lutaram para defendê-los.

5. Considerações finais

O memorialista é um anfíbio de Historiador e Ficcionista

Pedro Nava

Busquei, nesta dissertação, produzir um argumento coeso e dentro dos parâmetros que se exigem de um texto desta natureza. Para tal, projetei uma estrutura em que a introdução pudesse imprimir mais nitidamente as marcas da minha escrita, o DNA (por assim dizer) do meu pensamento sobre a obra rivasiana e como se dá a sua produção; sobre as teorias e suas aplicabilidades; sobre a relação da crítica com as narrativas literárias; e sobre a aparição ou não da voz autoral, considerando a hipótese de que o autor esteja, por uma questão identitária, “radicado” no próprio texto. Nos três capítulos subsequentes, retomando as questões apresentadas na parte introdutória, adotei o seguinte método: Capítulo Primeiro: ênfase nas leituras teóricas nas quais ancorei a argumentação; Capítulo Segundo: prioridade para as verificações críticas sobre as obras investigadas; Capítulo Terceiro: análise mais incisiva das narrativas, perseguindo a confluência da teoria com a crítica, pensando nas circunstâncias sobre as quais as obras foram produzidas e no comprometimento do autor com a “verdade” ficcional de suas personagens, o que remete à questão identitária galega. Tratei as narrativas rivasianas como uma realidade fingida cuja configuração se aproxima daquela proposta por Noé Jitrik, em *De la memoria a la escritura: predomínios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latino americana* (1986), que reza o seguinte:

La verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa: en cambio, la verdad que no pasa por esa prueba puede aparecer como más superficial, o fragmentaria, o sin fundamento. A la sombra de estas relaciones es que ciertos sociólogos llegan a decir que una novela enseña más sobre la realidad que ciertos estudios o análisis científicos o filosóficos; lo que dicen, en suma, es que cierta mentira – no cualquiera – irradia o construye más verdad que lo que era entendido como verdad o, lo que es lo mismo, como relación precisa y bien fundada entre aparatos intelectuales y cosas¹¹³ (JITRIK, 1995, p. 11 *apud* XAVIER, Márcia de Fátima, 2010, p. 141).

¹¹³ “A verdade pode ser mais plena pela intervenção da mentira, ou mais densa; ao contrario, a verdade que não passa por essa prova pode demonstrar-se mais superficial, ou fragmentária ou sem fundamento. É à sombra dessas relações que certos sociólogos chegam a dizer que um romance ensina mais sobre a realidade que certos estudos ou análises científicas ou filosóficas; o que dizem, em síntese, é que certa mentira – não uma qualquer – irradia ou constrói mais verdade que o que era entendido como verdade ou, o que dá no mesmo, como relação precisa e bem fundada entre aparelhos intelectuais e coisas.”

As reflexões de Jitrik sintetizam muito bem o que se pode entender a respeito do que Rivas questiona sobre as “zonas de penumbra” e os “vazios” presentes na História oficial (franquista), e que busca “responder” com sua obra a partir do seu “posicionamento” de intelectual galego comprometido com a história de seus iguais, que é, afinal, a sua própria história.

A oralidade que permeia as narrativas é um elemento de conexão entre a tradição e o futuro ameaçado pela horizontalização cultural, o que pode significar a perda das características autóctones em detrimento da assimilação de um modelo de comportamento globalizado. Por trás do pano de fundo GCE que perpassa os textos, há um liame que conecta o presente ao passado e ao devir. São histórias, segundo Isabel Vázquez, centradas na “outredade, nos acalados, nos invisibles”¹¹⁴ (CASTRO VÁZQUEZ, 2007, p. 187).

Dentro da temática da guerra, há uma série de sub-temas de caráter local, como os mitos, a retranca, além de relatos pessoais, etc., que se apresentam como ícones dos sujeitos que, ao enunciarem, registram as verdades que a História cala. Rivas produz uma literatura que se quer interventora no processo de conhecimento de uma verdade composta de muitas vozes: as loquazes do vencedor e as emudecidas do derrotados – polifônicas, portanto. Mas a memória, a partir da qual Rivas erige seu discurso, não visa reproduzir o passado ou alimentar vingança contra os vencedores. Não há sectarismo. O discurso não se limita a reivindicar “a verdade”; tampouco prega uma reescritura da História. Quer, isto sim, dialogar literariamente, com poeticidade, humor e crítica com a narrativa oficial franquista que, ao não coincidir com a memória coletiva em certos pontos, se distancia da “verdade”, deixando “vacíos” que se perdem nas “zonas de penumbra”, nas omissões e nas camuflagens dos discursos oficial fascista dos nacionais e do franquista do pós-guerra.

De acordo com o crítico Alonso J. Eugenio Martín, “[e]l rasgo más característico de Manuel Rivas, tanto en su actitud social como en su tarea de escritor es la sensibilidad para percibir los problemas de su entorno y comprometerse con ellos, adoptando una postura crítica ante el pensamiento único”¹¹⁵ (MARTÍN, in RIVAS,

¹¹⁴ “[São histórias] centradas na alteridade, nos silenciados, nos invisíveis”.

¹¹⁵ “O traço mais característico de Manuel Rivas, tanto em sua atitude social como em sua tarefa como escritor é a sensibilidade para perceber os problemas do seu entorno e comprometer-se com eles, adotando uma postura crítica diante do pensamento único.”

2005, p. 164). O comprometimento de Rivas está relacionado com a sua herança de vencido, com a posição de jornalista investigativo, de escritor conectado com o seu tempo (e o seu tempo inclui a memória do passado e visualização do futuro) e com a “ecologia linguística”.

Pela ótica de Rivas, a História é vista com certa suspeição. Sobre isso, Lígia Chiappini aponta que, “curiosamente, a “era da suspeita” acaba sendo também a “era da confiança” de a FICÇÃO¹¹⁶ desvendar sendas ocultas do real, justamente assumindo uma postura radicalmente crítica em relação ao poder mimético da palavra. Assumir a subjetividade e a precariedade das perspectivas no enfoque do real seria talvez uma forma menos ilusória entre História, filosofia e poesia (CHIAPPINI, 1993, p. 75).

Ao entrar nos “vacíos” e nas “zonas de penumbras”, Rivas faz incursões memorialísticas por toda a Espanha imersa no traumático conflito armado que modificou o mapa das relações sociopolíticas internas e externas, e nos apresenta mais detidamente uma *Galícia* (porque é aí que estão ambientadas suas narrativas) centrada no aspecto humano dentro e fora do contexto do conflito armado (GCE). Por meio de suas personagens, ele “fotografa” literariamente as pessoas na sua cotidianidade, sejam elas cultas e politicamente influentes como Santiago Casares Quiroga, Federico García Lorca, Roberto Nóvoa Santos e o próprio Francisco Franco, como a gente comum e quase sempre anônima para a História: lavadeiras (“mulheres que carregam coisas sobre a cabeça”), boxeadores, cantores de bar, carpinteiros, pintores, loucos, tuberculosos, prisioneiros, e até uma prostituta estrangeira ilegal (Maria de Visitação), que no fim das contas é quem detém a posse do lápis de carpinteiro, este instrumento de escrita provisória, que quer perenizar-se por meio do seu portador. As “zonas de penumbra” remetem, ainda, aos espaços mnemônicos – lugares de memória – como as covas comuns, que a História quer ocultar, mas que, em função do trauma, o (in)consciente coletivo vê como uma ferida aberta, exposta à contaminação do esquecimento. As políticas públicas, inclusive atuais, baseadas na escamoteação da verdade, lutam juridicamente para que elas não voltem a sangrar desejos de esclarecimentos e de verdade. Quanto aos “vazios”, uma dúvida reverbera nos “destroços da História”: quem, quantos são, e onde estão, de fato, centenas de republicanos desaparecidos em função da guerra e vitimados posteriormente pelo franquismo do pós-guerra? Rivas entende que a

¹¹⁶ O grifo é da autora.

História não responde as essas questões. Por isso, há que se exercitar a memória do passado para redefinir quem somos no presente e tornar possível planejar o futuro: é essa a tarefa de Rivas como literato e como homem com plena consciência do poder da palavra. Ao mesmo tempo em que se identificam em suas obras as velhas questões – bem *versus* mal; realidade *versus* ficção, História *versus* Literatura/memória coletiva – percebe-se, também, que ambas as obras aqui analisadas tratam de diluir a dicotomia entre vencedores e vencidos e fundar uma polifonia entre galegos e espanhóis de outras regiões e ideologias. Há pelo menos dois importantes aspectos quanto a isso: o vencedor assume narrar, sem subterfúgios, uma história, a partir do posicionamento que seria do vencido (em *El lápiz del carpintero*, Herbal narra, admitindo suas culpas, a história de Daniel da Barca, que é heroicizado); outro ponto é a busca obsessiva do juiz Samos (em *Los libros arden mal*) por um livro que supostamente seu “bando” havia queimado: O *novo Testamento* da Bíblia traduzido ao espanhol por George Borrow – exemplar único.

O esforço de preservação da identidade galega presente na obra rivasiana não prega uma *Galicia* retrógrada, mas adverte que a chegada do progresso não pode significar o anúncio de morte da tradição.

A leitura de Rivas incita a se pensar, enfim, que “zonas de penumbra” remetem a lugares de memória muitas vezes não localizáveis geograficamente, mas identificáveis como espaços mnemônicos, a exemplo das covas comuns que ocultam, ainda, as vítimas do franquismo. São “vazios” que a História produziu e que a reexistirá na memória coletiva, não admitindo que sejam preenchidos pelo esquecimento.

Dissertar sobre a obra de Manuel Rivas, um autor jovem, mas de extremada maturidade intelectual, me foi muito enriquecedor. A tarefa foi tomada como um desafio em função da inexistência de crítica sobre *Los libros arden mal* – obra recente, extensa e de estrutura fragmentada como metáfora da própria memória que aborda. As necessárias passagens pela teoria, pela crítica, pela filosofia, pela sociologia, pelas narrativas históricas, enfim, por uma leitura do mundo, contribuíram em grande medida para o meu crescimento acadêmico, além de me ter feito ver o “outro” com um olhar crítico, mas nunca preconceituoso. Se há uma escala de dimensionamento da cidadania, penso que este trabalho fez-me mais cidadão.

Pensando no plural, entendo que a obra de Rivas nos faz conscientes de que somos aquilo que lembramos.

6. Referências

ACHARD, Pierre [et. al.]. *Papel da memória*. Trad. e Int. de José Horta Nunes. São Paulo: Pontes Editores, 2007.

ACKELSBURG, Martha. *Mujeres libres: El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus, 1999.

ÁLAMO FELICES, Francisco. *El tiempo en la novela*. Almería: Editora de la Universidad de Almería. D.L., 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

BÁEZ, Fernando. *História Universal da destruição dos livros: Das tábuas sumérias à guerra do Iraque*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro, 2006.

BAKHTIN, Bakhtin. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Bakhtin. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros. 4ª ed. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. 13.ª ed.. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEEVOR, Antony James. *A Batalha pela Espanha: A guerra civil espanhola 1936-1939*. Trad. de tradução de Maria Beatriz de Medina; revisão técnica de Márcio Scalercio. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*, Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996 p.114-119.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: __ *Os Pensadores: Textos escolhidos*. 1ª ed. Trad. de Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1975.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história – 1940”. In: __ *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*, Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, arte e cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1.)

- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- BROUÉ, Pierre y TÉMIME Émile. *La revolución y la guerra de España – Primera parte, segunda reimpresión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- CARVALHAL, Juliana Pinto. Maurice Halbwachs e a questão da Memória (Artigo). Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/056/56carvalhal.htm>>. Acessado em 06/06/2009.
- CASANOVA, Julián. República y Guerra Civil. Vol. 8. In: _____. FONTANA, Josep y VILLARES (dirts.) *Historia de España*. Barcelona: EGEDSA, 2009.
- CASTRO VÁZQUEZ, Isabel. *Reexistencia: A obra de Manuel Rivas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2007.
- CASTRO VÁZQUEZ, Isabel. *El language ecológico de Manuel Rivas: retranca, resiliencia e reexistencia*. Disertación sometida á The Florida State University / College of Arts and Sciences. Disponível <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-07102004-133812/unrestricted/Tesis_Isabel_CastroVazquez.pdf>. Acessado em 30/08/2010.
- CERQUEIRA, João. *Arte e literatura na Guerra Civil Espanhola*. Porto Alegre: Zouk, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de la Mancha*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2004.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. In: _____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3. p. 83-115.
- Escritores.org. Disponível em <<http://www.escritores.org/index.php/biografias/240-manuel-rivas>>. Acessado em 25/03/2011.
- DUBOIS. Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1994. (p. 314-317)
- FIORINI, José Luis. *Linguagem e ideologia*. 8ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- FORTES, Belén. “Entrevista a Manuel Rivas”. In: _____. Lateral: revista de cultura. Xullo/agosto, 2002; setembro, 2003. Disponível em <http://www.lateral-ed.es/revista/indice/091_092.html>. Acessado em 30/08/2010.
- FORSTER, Eduard Morgan. *Aspectos do romance*. 4ª ed. revista. Org. de Oliver Stallybrass e trad. de Sergio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *O que é o autor*. Trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1991.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GILMAN, Stephman. *A novela según Cervantes*. Prólogo de Roy Harvey Pearce. Trad. Calos Alves Flores. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GÓMEZ, Xesús González. *Veinte años de novela galega (1979-1998)*. Santiago de Compostela, 2005.

GONDAR POTANSANY, Marcial. *Crítica da razão galega: entre o nós mesmos e o nosoutros*. Vigo: A Nosa Terra, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HARALD, Weinrich. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HEIDRUN, Krieger Olinto e SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

HEMINGWAY, Ernest. *Por Quem Os Sinos Dobram*. Tradução de Luis Peaze. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HERRÁEZ, Miguel. *La descreencia de lo real*. (Manuscrito). Universidad Politécnica de Valencia, s/f.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. 10ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<<http://www.escretores.org/index.php/biografias/240-manuel-rivas>>. Acesso em 20/10/2010.

<[http://www.infopedia.pt/\\$manuel-rivas](http://www.infopedia.pt/$manuel-rivas)> Acesso em 20/10/2010.

<<http://www.satimagens.com/geoprocessamento.htm>> Acesso em 29/09/2010.

IGLESIA, Ana Cabana; VILLAVARDE CABO, Miguel; SEOANE GRANDÍO, Emilio; NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel; RODRÍGUEZ PRADA, Julio; GALLARDO RODRÍGUEZ, Angel; TEJEIRO RODRÍGUEZ, Domingo; SOUTO BLANCO, Maria

Jesús. In: __ LÓPEZ, Jesús de Juana y RODRÍGUEZ PRADA, Julio, (Coords). *Lo que han hecho en Galicia*. Barcelona: S.L. Diagonal, 2006.

Infopédia. Disponível em <[http://www.infopedia.pt/\\$manuel-rivas](http://www.infopedia.pt/$manuel-rivas)>. Acessado em 25/03/2011.

ISER, Wolfgang. *Mimesis / emergência*. In: _____. ROCHA, João César de Castro. (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bruna Waddington Vilar e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 239-256.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. In: _____. ROCHA, João César de Castro. (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bruna Waddington Vilar e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ 1999. p. 65-77.

ISER, Wolfgang. *O jogo*. In: _____. ROCHA, João César de Castro. (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bruna Waddington Vilar e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ 1999. p. 107-115.

ISER, Wolfgang. *O que é antropologia literária?* In: _____. ROCHA, João César de Castro. (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bruna Waddington Vilar e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ 1999. p. 147-178.

ISER, Wolfgang. *Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica*. In: _____. ROCHA, João César de Castro. (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bruna Waddington Vilar e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ 1999. p. 19-33.

JAUSS. Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIRLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich; WEINRICH, Harald. *A literatura e o leitor*. 2ª ed.. Revista e ampliada. Seleção, coordenação e tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 2002.

JAUSS. Hans Robert. *La literatura de la historia como provocación*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 6ª ed.. São Paulo: Editora Ática, 1993.

LEJEUNE, Phillipe. “El pacto autobiográfico”. In: __. *Anthopos 29 - La autobiografía y problemas teóricos: Estudios e investigación documental* (p. 47-61). Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIAÑO, Concha (et al). *Mujeres Libres: luchadoras libertarias*. Madrid: Fundación Alseldo Lorenzo, 1999.

LIMA, Luis Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LIMA, Luis Costa. In: *Projeto História*. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

Literatura.org. Disponível em <www.literatura.org>. Acessado em 25/03/2011.

LLORENTE, Manuel. Ensayo sobre *EL lápiz del carpintero* publicado em 14 de octubre de 1998. Disponível em <<http://www.guerracivil.org/Diaris/981014mundo.htm>>. Acessado em 27/06/2009.

LLORENTE, Manuel. *Usos harapos, retales... porque la es mi materia prima: Manuel Rivas ambienta en la Guerra Civil su novela “El lápiz del carpintero”*.

LÓPEZ, Jesús de Juana y RODRÍGUEZ, Julio Prada (coords.) *lo que han hecho en Galicia: violencia, represión e exilio (1936-1939)*. Barcelona: Crítica, S.L., Diagonal, 2006.

LÖVY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Editora Tranvía, Verlag Walter Frey, 2004.

MACHADO, Irene. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo S.A., s/d.

NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do. “Entre o histórico e o ficcional: uma autobiografia forjada”. In: _____. *Polifonia*. Cuiabá: EdUFMT V. 14 p. 1-14 2007 ISSN 0104-687X. Disponível em <<http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/146.pdf>> Acessado em 01/03/2011.

NICHOLS, William J. *La narración oral: la escritura y los “Lieux de Mémoire” en el Lápiz del carpintero de Manuel Rivas*. (sem outras referências)

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dezembro de 1993.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha: homenagem à Catalunha, recordando a Guerra Civil Espanhola e outros relatos*. Trad. de Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

PERDICES BECLUA, J. M.. *Atlas de la literatura española*. Barcelona: Ediciones Jover S.A., 1974.

- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa – Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*: 22ª ed. Disponível em <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- RENDELL, Jane et al. *Gender space architecture: an interdisciplinary introduction*. London: Routledge, 2000.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et.al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- RIVAS, Manuel. *El bonsái atlántico: descripción del antiguo reino del oeste*. 2ª ed. Madrid: El País/Aguilar, 1989.
- RIVAS, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Ciudad de Buenos Aires: Suma de lecturas argentinas S.A., 2002.
- RIVAS, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Prólogo de J.M. Caballero Bonald; Estudio y notas de Eugenio Alonso Martín. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2005.
- RIVAS, Manuel. In: __ Entrevista a Herme Cerezo. Disponível em: <<http://leyendoalasombra.blogia.com/2007/080301-manuel-rivas-em-los-libros-arden-mal-em-.php>>. Acessado em 25/05/2009.
- RIVAS, Manuel. In: _____. Entrevista a *El País – España*. Disponível em <<http://www.lukor.com/literatura/noticias/portada/06112118.htm>>. Acesso em 17/01/2011.
- RIVAS, Manuel. In: _____. Entrevista a *Encuentros digitales* em 15 de outubro de 2001. Disponível em <<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/10/115/>>. Acessado em 28/04/2010.
- RIVAS, Manuel. In: __ Entrevista a propósito de “As Chamadas Perdidas” (Dom Quixote). Disponível em: <<http://portalivros.wordpress.com/2009/03/16/manuel-rivas-entrevista-a-proposito-as-chamadas-perdidas-dom-quixote/Manuel>>. Acessado em 25/07/2010.
- RIVAS, Manuel. In: _____. Entrevista eletrônica a *El mundo*. “Ha estado con nosotros: Manuel Rivas. Disponível em <www.elmundo.es>. Acessado em 05/09/2010.
- RIVAS, Manuel. In: _____. Entrevista eletrônica a *El mundo*. “Charla con lectores de *El País*.” Disponível em <http://.elpais.es/edigitales/todas_pasadas.html?i_encuentro=460&i_grupo=par&limite=max&ordenacion=asc> Acessado em 10/09/2010.
- RIVAS, Manuel. “La lengua de las mariposas”. In: __ *¿Qué me quieres, amor?* Madrid: Ediciones Alfaguara S.A., 1998. p. 21-39
- RIVAS, Manuel. *Las llamadas perdidas*. Madrid: Punto de Lectura, S.L., 2007.
- RIVAS, Manuel. *Los libros arden mal*. Madrid: Punto de Lectura, S.L., 2007.

- RIVAS, Manuel. *Muller no baño*. Vigo: Ediciones Xerais de Galicia, 2002.
- RIVAS, Manuel. *Un periodismo Indie: leer y des-leer*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2008.
- ROA BASTOS, Augusto. *Yo, El Supremo*. Asunción: El lector, 1997b.
- ROCHA, João Cezar de Castro. (Org.). *Teoria da Ficção – Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1996.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. ©Ariel: Espasa-Colpe Argentina, 1997.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*, 7ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Caminho, 2009.
- SELGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- SELGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SOBRINO ESCOLAR, Hipólito. *La cultura durante la guerra civil*. Madrid: Editorial Alhambra, 1987.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STAN, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- THOMAS. Hugh. *A guerra Civil Espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Pólvora. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- THOMAS. Hugh. *A guerra Civil Espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Pólvora. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- TODOROV, Tzvetan. *Memórias do mal, tentação do bem*. Porto: Asa, 2002.
- Torre de Hércules A Coruña. Disponível em <<http://www.torredeherculesacoruna.com/>>. Acessado em 25/03/2011.
- VIEIRA, Elisa Amorim. A construção da memória em documentários da Guerra Civil Espanhola. In: _____. ROJO. Sara et al (org.) Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas / I Congresso Internacional da Associação de Hispanistas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.
- XAVIER, Márcia de Fátima. *Romance e história na literatura latinoamericana: os casos de Los perros del paraíso e El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2010.
- XUNTA DE GALICIA. *Diccionario da Real Academia Galega*. 1ª ed.. A Coruña: RAG, Novembro 1997. Disponível em <<http://www.edu.xunta.es/diccionarios/index.html>>. Acessado em 25/03/2011

WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de França Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001 p. 97-116.

WINTER, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literales y visuales*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2006.

WOLF, Francis. O poder das imagens. In: _____. *Muito além do espetáculo*. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.